

AMBROSIUS HOLBEIN



INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

WILLY HES

AUS ZÜRICH

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren

Prof. Dr. Paul Schubring und Prof. Dr. Paul Ganz

Basel, den 20. Mai 1910

Aug. Hagenbach
Dekan

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Das Ganze erscheint, mit 38 Tafeln versehen, als Heft 143 in den *„Studien zur deutschen Kunstgeschichte“* bei J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) Straßburg 1911.

INHALTSVERZEICHNIS.



DAS LEBEN
DES
KÜNSTLERS.



UGSBURG, die farbenfrohe, prachtliebende Stadt, mit ihren heute noch kaum veränderten traulichen Gassen und hohen Giebeln war im XV. und XVI. Jahrhundert eine eifrige und glückliche Rivalin Nürnbergs gewesen. Gleich der fränkischen Stadt, hat sie in Wissenschaft, Kunst und Handel Bedeutendes geleistet, gleich ihr der deutschen Kunst ein Genie geboren, das der Seelentiefe des Franken, seine raffinierte Technik entgegengesetzt; denn Nürnbergs Dürer hat sie ihren Holbein gesellt. Als rege Handelsstadt war sie in enge Beziehungen getreten mit den Kunstzentren des Nordens, wie des Südens. Der lebhafte Verkehr zwischen Augsburg und Venedig mußte notgedrungen italienischen Geschmack, Verpflanzung italienischer Renaissancekultur nach dem Norden mit sich bringen. Die großen Handelshäuser der Fugger, Welser, Baumgartner, Rem und anderer hatten ihre ständigen Kontore an den verschiedenen Handelsplätzen Italiens, ihre Söhne zogen selbst für Jahre nach dem Süden. War es da verwunderlich, wenn die Lebensgewohnheiten und Bedürfnisse der Venezianer, der Geschmack der Nobili in Augsburgs Palästen ihren Einzug hielten? Die Wandmalereien Veronas und Venedigs wurden zum Vorbild genommen um die wenig und unregelmäßig gegliederte Fassade des heimatlichen Bürgerhauses mit einem Prachtgewand zu überdecken, italienisches Kunstgewerbe füllte

die Wohnräume der reichen Handelsherren. Dies alles mußte auch den Augsburger Malern die Anregung geben nach Italien zu ziehen.

Während Nürnberg und Ulm im XV. Jahrhundert schon eine Reihe gutklingender Namen unter ihren Malern aufzuzählen hatten deren Werke einen Ruf genossen, war in Augsburg die Malerei um 1460 noch nicht zu einer Höhe gelangt, die den Chronisten einer besonderen Erwähnung würdig schien. Namen von Malern als Augsburger Bürger werden zwar genannt, so ein Jörig Amann, Ulrich Wolferzhauser, Bartholme Schäffler, Urban Brunner, Lienhart von Köcz; sprechende Zeugnisse ihrer Kunst sind jedoch keine vorhanden[1]. Anderseits hat die neuere Forschung Werke aus der Zeit zutage gefördert, die höchst illustrativ sind, doch meistens nicht mit sicherem Künstlernamen belegt werden können. So die Miniaturen der Augsburger Chroniken, die Wandmalereien in St. Katharina, die Ulrichslegende und die Werke des Meisters von Landsberg am Lech. Mit dem Auftreten Hans Holbeins des Aeltern und Burgkmairs war dann der Weg zum Ruhm einer Künstlerstadt begonnen und die Ulmer Schule an weitreichendem Einfluß übertroffen. In Augsburg waren um die Jahrhundertwende auch die Verhältnisse zur Entwicklung einer Lokalschule äußerst günstige. Die Stürme des Krieges und der Pest waren längst überwunden, starke Befestigungen und die Gnade des Kaisers schirmten die Stadt und ließen die Freude an Schönheit und Festlichkeit erwachen. Ein reicher Klerus, eine prachtliebende Geldaristokratie errichteten monumentale Bauten, bestellten Bilder und Goldschmiedewerke. Ein strenges Zunftregiment ordnete den Betrieb der Handwerke[2], sorgte für Absatz und gute Ausführung der übernommenen Arbeiten.

---

[1] Zu nennen wäre vielleicht die. im bayrischen Nationalmuseum befindliche, bemalte Holzdecke aus der Zunftstube des Weberhauses von Peter Kaltenhof 1457 gearbeitet; doch ist dies Werk immerhin nur eine der Architektur unterstellte Dekorationsmalerei.

[2] Ueber das Zunftwesen in Augsburg siehe in L 49.

Mit dem scheidenden XV. Jahrhundert treten dann in Augsburg zwei Männer hervor, welche der altbekannten Goldschmiedestadt den Ruhm hinzufügten, auch für die Mal- und Zeichenkunst eine der vornehmsten Pflegestätten Deutschlands zu sein, Hans Holbein der Aeltere und Burgkmair. Ueber Holbeins Lehr- und Wanderzeit hat die Forschung wenig sichere Kunde zutage gefördert [1]; selbst das Jahr seiner Geburt ist nicht sicher festgestellt worden. Um 1460 geboren, ist er bereits am Anfang der 80er Jahre Meister seines Gewerbes und wird im Jahre 1495 mit eigenen Lehrlingen genannt. Seine Worte und Werke vor allem müssen es gewesen sein, die seinen Söhnen beim Eintreten in das väterliche Gewerbe das Wesen der Malerei klar gemacht haben, bei ihm fanden sie alles vereint, was immer sie an künstlerischen Errungenschaften der Zeit in Deutschland suchen mochten. Seine Kenntnis der Niederländer, seine offenbare Beeinflussung von der Kölner Schule her vermengt er je älter und reifer er wird desto stärker mit den neu eindringenden Formen italienischer Kunst, die er, wenn nicht im Lande selbst doch an den nach Augsburg gebrachten Werken eifrig studiert haben muß, wohl nicht zum kleinsten Teil angespornt durch die Werke seines jüngeren emporstrebenden Rivalen Burgkmair, der bereits auf seinem ersten Basilikenbild die Reize der südlichen Kunst anzubringen verstanden hat [2]. Was aber den älteren Holbein vornehmlich über das Niveau der damaligen schwäbischen Künstler hervorragen ließ, waren der Schmelz seiner Farben und die Schärfe seiner Naturbeobachtung. Während sich die Gestalten seiner großen Bildertafeln immer lichtumflossener, in immer zarteren Farbenharmonien vom Grunde lösen, füllen sich seine Skizzenbücher mit stets schärfer erfaßten Studienköpfen nach dem Leben, die von ihm bald rein zur Uebung von Hand und Auge

---

[1] Ueber die Familienverhältnisse der Malerfamilie Holbein siehe in L 21, pag. 215 u. f.

[2] Die kleine Pilasterpforte auf dem Bilde der Petersbasilika.

hergestellt, eine für damalige Zeit neue und eigenartige Arbeitsweise, bald zur Verwendung auf Oelbildtafeln entworfen werden[1]. Dazu kommt noch eine bessere Kenntnis der Anatomie als seine Zeitgenossen sie besaßen. Seine Menschen haben eine richtige Skelettbildung und natürliche Muskellage; der hölzern wirkende Schematismus der älteren deutschen Figurenbilder, die stets die Erinnerung an das Schnitzmesser wach erhalten, hat mit ihm ein Ende erreicht.

Zu Holbein gesellt sich Hans Burgkmair[2]; 1473 geboren verbringt er einen Teil seiner Lehrjahre bei seinem Vater Toman Burgkmair[3], einen Teil bei Schongauer in Kolmar. Von 1490 bis zu seinem Seßhaftwerden in Augsburg im Jahre 1498 fehlt die Kunde über sein Verbleiben, doch darf ein Aufenthalt in Italien in dieser Zeit als sicher angenommen werden. Seine Arbeiten für das Katharinenkloster, in die er sich mit Holbein teilen mußte, und die schon 1501 begonnen worden waren, zeugen von einer sicheren Formenkenntnis der reifen Renaissance und lassen eine bestimmt überlieferte Schulung in Schongauers Werkstätte kaum mehr erkennen. Die italienischen Typen seiner Männerköpfe, die weichen Formen seiner, auch im Schmerz etwas posierenden Gestalten geben ihm eine scheinbare Ueberlegenheit über Holbein, der mit guter deutscher Herzlichkeit seine Figuren der gegebenen Stimmung entsprechend handeln oder leiden läßt.

In Burgkmair war den Augsburger Malern aber auch ein nachahmenswerter Meister der Fassadenmalerei und Buchillustration entstanden. Seine Bemalung des von Sandrart genannten,

---

[1] Siehe die Köpfe auf der Stammbaumtafel des Frankfurter Altars, den Kopf des Ananias auf dem rechten Flügel der Paulusbasilika (übereinstimmend mit der Skizze auf Blatt 1 des Basler Skizzenbuchs H. Holbeins des Aelteren). Ein Zuschauer bei der Dornenkrönung auf der Paulusbasilika (Blatt 8 des Basler Skizzenbuches). Siehe ferner in L 51, Bd. I, pag. 101 u. f.

[2] Ueber Hans Burgkmair siehe in L 16 b, L 33 b, L 40 c, L 51 b. Ferner in Thüme u. Beckers Künstlerlexikon.

[3] Toman Burgkmair und Holbein der Aeltere haben eine Zeitlang in der gleichen Straße «Salta zum Schlächtenbad» gewohnt; der gegenseitige Besuch in der Werkstatt und die Kritik der Arbeiten wird unausbleiblich gewesen sein.

leider untergegangenen Eckhauses auf dem Weinmarkt und am Hause gegenüber der Annakirche, auch die Fresken des Damenhofes im Fuggerpalast werden Hans Holbein nicht unbekannt gewesen sein und in ihrem Aufbau seinen Basler und Luzerner Fassadenmalereien zum Vorbild gedient haben [1]. In gleicher Weise mußten die zahlreichen Holzschnitte des Meisters in ihrem schlichten Erzählerton und mit der mitunter erstaunlichen Feinheit und Bravour ihrer Technik manchem jungen Künstler die Richtung weisen, in der er vorzugehen hatte.

Augsburgs Ruhm als Druckort sorgfältig gesetzter und künstlerisch ausgestatteter Bücher wurde durch die Offizine der Zainer, Bämler, Sorg und Ratdolt begründet [2]; mit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts vermehrte sich die Zahl der Drucker noch um einige Namen von gutem Ruf. Die Werkstatt Hans Holbeins des Aeltern blieb dem sich dem Zeichenstift neu eröffnenden Erwerbszweig ferne, weniger aus eigenem Willen als aus Mangel an Aufträgen. Hans Burgkmair hatte sich bereits früh mit dem Holzschnitt befaßt; um 1508 zeichnete er Buchillustrationen für die verschiedensten Firmen seiner Vaterstadt, anfangs zwar noch jugendlich herb jedoch mit sicherem Verständnis für die neuen Zierformen und Konstruktionsregeln der Renaissancekunst.

Ambrosius und Hans Holbein, noch jung und unbekannt, mußten ein Konkurrieren mit dem in höchster Gunst stehenden Burgkmair und seinem Kreis als aussichtslos gehalten haben; auch mußte die ständige Geldnot des Vaters ein Emporkommen der Söhne hemmen. Eben als in ihrer Vaterstadt die großen Holzschnittfolgen Maximilians in Angriff genommen wurden, verließen sie die väterliche Werkstatt, um sich nach Basel zu begeben. Dort durften sie auf lohnende Beschäftigung hoffen. Eine große Zahl von Gelehrten hatten sich in der empor-

---

[1] Näheres über Holbeins Fassadenmalereien zu Basel siehe in L 46.
[2] Erster Druck in Augsburg von Günther Zainer 1468.

blühenden Universitätsstadt angesiedelt und übergaben ihre lateinischen Werke den rasch sich entwickelnden Offizinen zum Druck, welche sich eifrig bemühten, den Schriften ihrer Auftraggeber ein reiches künstlerisches Gepräge zu geben [1].

Warum die Söhne Holbeins bei ihrem Wegzug von Augsburg sich Basel als Ziel erkoren, ist nicht bekannt. Möglich, daß sie mit Basler Familien ihres Namens verwandt, von diesen auf Basel aufmerksam gemacht oder von Augsburger Druckern nach der schweizer Stadt gewiesen worden sind; vielleicht aber auch, daß sie nach dem Süden wandernd, sich in Basel aufgehalten und dort von gewinnbringender Arbeit verlockt, sich zum Bleiben entschlossen haben. Die ersten urkundlich nachweisbaren Spuren, sowie die frühesten Arbeiten beider Brüder finden sich in Basel. Daß sie dort erst in der Werkstatt eines Basler Meisters gearbeitet haben müssen, ergibt sich aus den strengen Bestimmungen der damaligen Zunftverfassungen, wonach es keinem Maler gestattet war, eigenmächtig unter seinem Namen das Malergewerbe zu betreiben und Bilder zu verkaufen, ohne einer Zunft (in diesem Falle der Basler Zunft «zum Himmel») als Mitglied anzugehören. Die Werkstatt, welche die beiden Holbein als Gesellen aufgenommen, war aller Wahrscheinlichkeit nach diejenige des Hans Herbster, eines Malers aus Straßburg gebürtig, der mit Hans und Ambrosius Holbein öfters zusammen genannt wird und dessen Bildnis, nach meiner Ansicht ein Selbstporträt, in Basel aufbewahrt wird [2].

Bis zur ersten urkundlichen Erwähnung des Ambrosius in Basel haben wir keine Nachrichten über ihn. Seine erste Ausbildung im Malergewerbe wird er wohl, wie sein Bruder, beim Vater erhalten haben; sieht man doch gerade in seinen

---

[1] Ueber die Basler Drucker siehe in L 7, L 37, L 45.

[2] Oeffentl. Kunstsammlung Basel, Amerbachkabinett, Nr. 293. Die wenig erhaltenen Aufzeichnungen über das Leben des Hans Herbst oder Herbster siehe in: Notizen über Kunst und Künstler zu Basel. Kunstverein. Basel 1841 (pag. 42) und im schweiz. Künstlerlexikon.

Werken bis in späte Blütezeit hinein die stärksten Anklänge an die Malweise Hans Holbeins des Aeltern; während Hans viel rascher die Augsburger Eigentümlichkeiten abstreifte und seinen eigenen Stil entwickelte. Es mag dies allerdings zum großen Teil seinen Grund darin haben, daß Ambrosius, meist in Basel arbeitend, von den Errungenschaften anderer Malerschulen wenig zu sehen bekam; während Hans durch seine vermutlich im Jahre 1518 unternommene Italienreise die lombardische Kunst mit ihren mannigfachen Anklängen an fremde Meister und Schulen, namentlich Mantegna zu studieren Gelegenheit hatte und so ein Führer für die Renaissancekunst im Norden werden konnte[1]. Ambrosius lernte die Italiener, soweit sie nicht Architekten waren[2], seinen Arbeiten nach zu urteilen, hauptsächlich aus den Werken und Skizzen seines Bruders kennen. Eine bescheidene Anschauung der italienischen Kunst boten ihm die Stiche, die Bonifacius Amerbach in seiner Basler Sammlung zusammengebracht hatte[3].

Basel besitzt auch die älteste bekannte Urkunde, die aus dem Jahre 1516 noch erhalten, von der Existenz eines Malers «Ambrosy Holbein von Augsburg» Zeugnis ablegt. Weder über seine Geburt noch seine Jugend und Wanderjahre geben irgendwelche glaubhaften Schriftstücke Auskunft; unabsichtliche Irrtümer und wissentliche Fälschungen in älteren Quellen haben auch bei ihm, wie bei der jungen Holbein-Frage die Forschung wesentlich erschwert. Das gleiche Schriftstück, das Hermann Grimm[4] dazu verführt hat, Hans Holbein den Aeltern als Vater Hans Holbeins des Jüngern anzuzweifeln, nennt auch den Namen des Ambrosius und zwar als Vater Hans Holbeins des Jüngern[5].

---

[1] Vergleiche dafür L 10.

[2] Siehe pag. 33.

[3] Im ältesten Inventar A der Amerbach'schen Sammlung finden sich schon 29 gedruckte und 81 gestochene Blätter italienischer Kunst vor, worunter Namen wie Baccio Baldini, Benedetto Montagna, Antonio da Brescia figurieren. Näheres siehe in L 12.

[4] Siehe in L 14, pag. 233.

[5] Vergleiche Philipp Holbeins Gesuch an Kaiser Matthias, abgedruckt in L 51 (2. Aufl.), 2. Bd., p. 7; vergleiche daselbst 1. Bd., pag. 481; ferner in L 23, pag. 35.

Sandrart in seiner «teutschen Akademie» bringt einige, wenn auch falsche Angaben über Hans Holbein den Aeltern, ebenso über den Sohn Hans; während Ambrosius gar nicht erwähnt wird. Eine Verwirrung der Holbein'schen Familienverhältnisse durch Nennung eines dritten Sohnes Bruno findet sich sogar noch in der ersten Auflage von Woltmanns Buch «Holbein und seine Zeit» [1]. Was über das Leben des Ambrosius vor seinem Eintritt in die Basler Zunft «zum Himmel» einigen Aufschluß gibt, sind die spärlichen Signaturen auf der Bildnisskizze seines Vaters von 1511, seine Porträts, die von des Vaters Hand noch erhalten sind, wie auch der Stil seiner eigenen Werke, die Rückschlüsse gestatten auf den früheren Lehrmeister, auf seinen Bildungsgang und Gesichtskreis.



ER Vater von Ambrosius und seinem Bruder Hans war Hans Holbein der Aeltere, Bürger zu Augsburg [2]. Der Name des Großvaters des Lederers Michel Holbein ist der früheste, der aus der Malerfamilie bekannt geworden; mehr als sein Name und die Angabe seines Gewerbes sind aber auch nicht vorhanden [3]. Hans Holbein der Aeltere wird 1494 mit seiner Mutter Anna als in Augsburg wohnhaft genannt und von diesem Jahre an figuriert er des öfteren in den Steuerbüchern der Stadt. Sein Bruder Sigismund, dessen Kopf die Berliner Kupferstichsammlung in einer Silberstiftskizze von der Hand Hans Holbeins des Aeltern besitzt, wird im Jahre 1504 zum erstenmal bei seinem Bruder genannt; auch er muß Maler gewesen sein, doch

---

[1] Siehe in L 51, pag. 94 u. f.

[2] Als Literatur über Hans Holbein den Aeltern siehe: L 13; L 16; L 20 XII, pag. 713—15, L 21; L 22; L 36, pag. 249; L 43; L 50; L 51.

[3] Im Bürgerbuch der Stadt Augsburg (pag. 287) wird ein Michel Holbein im Jahre 1448 das erstemal genannt und zwar als «Michel von Schönenfeld», doch ist er mit dem Lederer nicht identisch. Dieser kommt erst seit 1451 mit Nennung seines Familiennamens in den Steuerbüchern vor und stammt «vermutlich aus Basel». Siehe in L 50. Siehe in L 21 und L 51, 2. Bd., pag. 25.

ist uns von seiner Tätigkeit nur spärliche Kunde geworden[1]. Sichere, beglaubigte Werke existieren von ihm nicht; über seine Mitarbeit am Frankfurter Altar von 1501[2], über seine Autorschaft an der Madonna im germanischen Museum zu Nürnberg[3] sind wir auf Vermutungen angewiesen. Eine Klageschrift gegen seinen Bruder und sein in Bern verfaßtes Testament sind die einzigen von ihm überlieferten Schriftstücke.

Ueber die Söhne Hans Holbeins des Aeltern vernehmen wir auch erst sichere Daten und Begebenheiten aus ihrem Leben von dem Momente an, da sie in Basel auftreten. Einzig ihr Geburtsjahr hat sich durch Zahlenangaben feststellen lassen, die sich auf einer Silberstiftskizze ihres Vaters von 1511 vorfinden[4]. Die Skizze ist längst als Porträts Hans des Jüngern und seines Bruders Ambrosius anerkannt und wird im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt. Sie zeigt die Köpfe zweier Knaben, ein energisches Gesicht links mit entschlossenen Zügen um die fest zusammengepreßten Lippen, forschem Blick und fein geschwungener Nase, das Ganze angenehm weicher und jugendlicher gestimmt durch das feine Gelock der Haare, die bis tief in den Nacken reichend, das Gesicht umrahmen. Rechts ein jugendlicherer Kopf mit weichen Kinderlippen und träumerischem Blick; die Haare in glatten Strähnen in die Stirne fallend, knapp über den Augen abgeschnitten. Zwischen beide Köpfe ist in gut leserlicher Schrift mit dem Zeichenstift das Wort «Holbain» hineingesetzt worden, durch zwei Pfeile als zu beiden Porträts gehöriger Geschlechtsname der Kinder charakterisiert. Ueber jedem Kopf besonders findet sich der Vorname des Porträtierten, links «prosy» (Ambrosius), rechts «hanns». In der Mitte des oberen Blattrandes, über dem Wort

---

[1] Die Daten über Siegmund Holbein von Wilh. Schmidt zusammengestellt im Jahrbuch f. Kunstwissenschaft V, 58.
[2] Siehe in L 35.
[3] Siehe in L 2.
[4] Nr. I auf Tafel I; bei Glaser Nr. 153; ferner publiziert in L 9.

«Holbain» zeigt sich die Angabe des Entstehungsjahres der Zeichnung «1511», über Hans die deutliche Altersangabe «14», über Ambrosius die allerdings etwas verschwommene Zahl 17 [1]. Der Namenszug des Zeichners ist nicht zu sehen, doch ist die Art der Arbeit ganz übereinstimmend mit anderen Skizzenblättern Hans Holbeins des Aeltern aus dieser Zeit, wie auch die wenigen Schriftzüge auf dem Blatte mit Lettern von des Meisters Hand auf anderen Zeichnungen korrespondieren [2].

Ein aus noch älterer Zeit stammendes Bildnis der beiden Knaben, diesmal mit dem Vater vereint, findet sich auf dem linken Flügel der Paulusbasilika im Museum zu Augsburg [3]. Das Gemälde wird in den Klosterannalen als Stiftung der Veronika Welser gemeinsam mit der 1504 fertiggestellten Basilica di S. Croce des Burgkmair erwähnt und mag im nämlichen Jahre entstanden sein. In der rechten Ecke des Flügels hat sich Hans Holbein der Aeltere mit beiden Söhnen als Zuschauer bei der Taufe des Heiligen durch Ananias dargestellt, wohl aus berechtigtem Stolz über ein Meisterstück, wie Dürer es bei seinem Allerheiligenbilde getan. Wieder ist es der Aeltere, Ambrosius, der damals zehnjährige, der in scharfem Profil gezeichnet, mit auf die Schultern fallenden, seidigen Locken dem Vorgang mit interessiertem Auge folgt, während sein jüngerer Bruder, der damals sieben Jahre zählen mußte, kindlich das Wunder anstaunt. Zwischen den Gesichtszügen des Vaters und denen des jüngeren Sohnes besteht mancherlei Verwandtschaft; hohe, breite Stirne, volle Wangen, tief liegende Augen und

---

[1] Woltmann erwähnt in seinem Werk «Holbein und seine Zeit» (L 51) die Zeichnung auch, spricht aber nur von einer genauen Altersangabe bei Hans, während er über Ambrosius bemerkt: «Ueber die Geburt des Ambrosius haben wir gar keine Nachrichten. Ist er der andere Knabe auf der Basilika des heiligen Paulus, so muß er wenige Jahre älter als Hans gewesen sein.» In seiner ersten Auflage (L 51, pag. 117) glaubte er ihn mehr als zehn Jahre älter als seinen Bruder Hans annehmen zu müssen. His kennt in seiner Monographie des Ambrosius im schweiz. Künstlerlexikon außer der Jahreszahl 1511 nur noch eine definierbare Zahlenangabe auf dem Blatte, die 14 über Hans. Ebenso Glaser, L 13, pag. 201, nur spricht er wenigstens von einer unleserlichen Zahl über «prosy».

[2] Siehe in L 13.

[3] Ausschnitte reproduziert auf Tafel II.

eine etwas bäurische Nase ist beiden eigen, auch das schlichte, dunkelblonde Haar ist auf Hans den Jüngern übergegangen. Ambrosius dagegen zeigt wenig väterliche Züge, wohl aber weist seine Profillinie, der Bau der schmalen Nase, des Auges mit dem Strich der feinen, hohen Brauen eine starke Aehnlichkeit mit der Gesichtsbildung der großen Bürgersfrau auf, die von links an die Taufgruppe herantritt. Das nämliche Goldhaar, das Ambrosius Haupt umflutet, stiehlt sich in dicken Flechten unter der Haube der Frau hervor und verrät die Mutter.

In einer weiteren Skizze des Berliner Kabinetts von Hans Holbein dem Aeltern, die dort als «Bildnis zweier Kinder» bezeichnet wird, glaube ich ein drittes Porträt von Hans und Ambrosius gefunden zu haben[1]. Die Silberstiftzeichnung ist allerdings nicht signiert, sie trägt vielmehr eine irreführende, später aufgetragene Unterschrift, nämlich «Thomasins Sohn und Tochter». Dadurch sollte das Blatt, wie auch noch andere ähnliche Zeichnungen, als eine Arbeit Albrecht Dürers hingestellt werden, indem so auf die Stelle in Dürers Tagebuch über die niederländische Reise hingewiesen wird, wo er bemerkt: «Ich habe des Thomasins Sohn und seine Tochter mit dem Stift porträtiert.»

Die beiden Köpfe sind im Profil sich zugewandt gezeichnet, links vermutlich der etwa fünfjährige Hans, rechts der achtjährige Ambrosius. Beide tragen eine Kopfbedeckung, doch sind auch so noch die in die Stirne gestrichenen glatten Haare des Hans und die sich unter der Mütze vorstehlenden Ringel von Ambrosius' Krauskopf zu sehen. Bei beiden Gesichtern sind die Züge weicher und kindlicher als auf den Porträts aus späteren Jahren. Nase und Kinn sind bei Ambrosius noch nicht so herb entwickelt, doch sind der offene Blick und der Zug der Festigkeit um den Mund bereits vorhanden. Hans ist

---

[1] Nr. 2 auf Tafel I; bei Glaser Nr. 218; ferner publiziert in L 9 Tafel 64.

weniger verändert, der weinerliche Mund, das schwammige Kinn und der müde Ausdruck der Augen haben sich lange bei ihm gehalten.

In der Basler Kunstsammlung endlich findet sich unter den Silberstiftzeichnungen Hans Holbeins des Aelteren ein Knabenkopf, der nach meiner Ansicht in die Reihe der Porträtskizzen gesetzt werden darf, welche die Züge von Ambrosius wiedergeben[1]. Die Skizze zieht zwei andere Arbeiten des Augsburger Meisters nach sich, von denen die eine erfreulicherweise datiert ist; einmal die in Tusche ausgeführte Vorstudie zu einem Marientod, dann ein umfangreiches Tafelgemälde, welches dasselbe Thema behandelt; beide in Basel[2]. Der Zusammenhang der drei Arbeiten ist ohne weiteres klar; auf der 1508 datierten Skizze eines Marientodes ist die vermutlich im gleichen Jahre entstandene Kopfstudie des Knaben als Johannes mit Palmzweig und Kerze verwendet worden, der Johannes selbst ging dann mit geringer Abänderung in das Tafelgemälde über. Am geeignetsten für den Vergleich mit den sicheren Porträts des Ambrosius, insbesondere mit seiner Darstellung auf dem Flügel der Paulusbasilika, die auch zeitlich den drei neu erwähnten Bildnissen am nächsten steht, ist die Johannesfigur auf dem datierten Marientod. Die reine Kopfstudie, obgleich in der Zeichnung des Mundes, der Augen und des Kinns, den vollen Wangen, dem schräg ansteigenden Superziliarbogen und dem Lockenhaar mit dem Porträt der Paulusbasilika übereinstimmend, befremdet doch etwas durch die stark geschwungene Nase. Wohl mag die schwierige Verkürzung bei dem schräg vorwärts gesenkten Kopf Schuld daran tragen; aber auch bei anderen Arbeiten des Meisters, nicht zum Mindesten bei den Kinderzeichnungen von 1502 und 1511 arbeitet

---

[1] Tafel III; bei Glaser Nr. 203; ferner reproduziert in L 22, Tafel LXXIV.

[2] Tuschstudie, reproduziert auf Tafel IV; bei Glaser Nr. 265; ferner in L 22, Tafel LVII. Das Original der Basler Kunstsammlung trägt die Bezeichnung U 16. 23. Das Tafelgemälde, reproduziert auf Tafel V; das Original in Basel trägt die Katalognummer 301.

die Hand mit dem Zeichenstifte nervöser und kontrastreicher als mit dem glättenden Pinsel. Daß die Gestalt des Johannes auf den beiden Darstellungen des Marientodes das gleiche Scholarengewand mit Gürtel und daran befestigten Schreib- und Leseutensilien trägt, wie Ambrosius auf dem Flügelbild der Paulusbasilika darf auch nicht übersehen werden. Ebenso sind die Proportionen des Ober- und Unterarms von Ambrosius auf der Tafel von 1504 entsprechend an der Johannesfigur der Tuschzeichnung zu finden.

Demnach wären uns in diesen Arbeiten des Vaters Porträts von Ambrosius erhalten, die uns den Knaben in seinem achten, zehnten, vierzehnten und siebzehnten Lebensjahre zeigen. Auf allen Silberstiftzeichnungen erscheint sein Kopf markiger und lebendiger als auf den Gemälden; trotzdem und jedenfalls auch trotz kleinerer Verzeichnungen sind die Hauptzüge seiner Gesichtsbildung auf allen Porträts mit genügender Prägnanz betont, um die bildliche Wiedergabe ein und derselben Person aus ihnen herauslesen zu lassen.



EBEN diesen Bildern existiert keinerlei Schriftstück, das den Namen des Ambrosius nennen würde, bevor er nach Basel gelangt ist. Die städtischen Archive von Augsburg und die Bücher der Zünfte geben keine Auskunft über ihn, doch sind auch aus diesem negativen Ergebnis etwelche Schlüsse zu ziehen. Nach dem strengen Zunftregiment der Stadt mußte jeder Bürger Mitglied einer Zunft und jeder Zünfter Bürger sein. Wer ohne Erlaubnis des Rates in die Fremde ging hatte bei seiner Rückkehr nochmals das Bürgerrecht zu kaufen. Die Gebühr zur Erlangung dieses Rechtes wurde sehr hoch angesetzt und im Jahre 1529 sogar verboten, die Gebühr mit geliehenem Gelde zu bezahlen; nur um die Garantie für eine finanziell gesunde Bürgerschaft zu haben. Selbst wer sein

Bürgerrecht ererbt oder erheiratet hatte, mußte sein Zunftrecht in bestimmter Frist erkaufen. Demnach ist anzunehmen, daß Ambrosius, wie sein Bruder Hans, Augsburg verlassen haben müssen, bevor sie das zünftige Alter erreicht hatten; ohne Erlaubnis des Rates, mit der Absicht, nicht mehr nach Augsburg zurückzukehren. Diesem letzteren Vorsatz sind sie in der Tat auch treu geblieben. Aber auch Basel besitzt keinerlei Schreiben, das die Zeit des Eintreffens der Brüder Holbein in seinen Mauern fixiert; alle Aufzeichnungen beginnen zu einer Zeit, da die Brüder in der Stadt längst heimisch gewesen sein müssen.

Die erste urkundliche Erwähnung des Ambrosius gibt ein gerichtliches Protokoll im Kundschaftsbuch vom 26. September 1516 (4 ta post Mathej)[1]. Darin heißt es: «Ambrosy Holbein von augspurg, ein maler, sagt by harumb gesworenem eyd, daz ongeverlich umb sant Jacobstag nechstverschinen (25. Juli) er der Züg, bastian Lepzelter[1] und ander mit einandern zu meister Hanns Herbsten hus haben zeren wollen und ein knaben nach win geschickt, do derselb knàb widerumb kommen, hab er gesagt, es ist Andres Huber by mir gesin, hat mir gesagt, warumb zert bastian leptzelter nit mit mir, was will er by den onmechtigen swaben tun, sy werden Im noch den lon geben, sprach der züg zu sinen gesellen also verachtet uns Andres, ob aber Andres sollichs mit dem Knaben geredet, darvon hab der züg kein wüssen.»

Das nächste Schriftstück, das den Namen des Ambrosius nennt, ist das «rote Buch»[2] der Zunft «zum Himmel», der Basler Vereinigung der Meister des Maler-, Glaser-, Scheerer- und Sattlergewerbes. Dieses verzeichnet: «Item es hat entpfangen die zunfft uff sant Mattistag Ambross Holbein maler

---

[1] Ein Basler Bildhauer, Sohn eines Martin Lepzelter, der 1508 «zum Himmel» zünftig geworden.

[2] Das «rote Buch», ein geschriebenes Verzeichnis der Maler, Glasmaler, Bildhauer und Kupferstecher, welche in Basel ihre Kunst ausübten und «zum Himmel» zünftig waren. (Daneben auch die anderen oben angeführten Gewerbe.) Basel, Archiv.

von Augspurg In dem XVIJ jor» (1517). Nach dieser Aufnahme wäre Ambrosius verpflichtet gewesen, spätestens einen Monat darauf das Bürgerrecht der Stadt Basel zu kaufen, laut einer Ratsverordnung von 1487, welche dies «ohne einige Widerrede und Widersprechen» von jedem neu aufgenommenen Zünfter verlangte, der nicht schon vor dem Eintritt in die Zunft Stadtbasler gewesen[1]. Ambrosius kam dieser Verordnung erst am 6. Juni 1518 nach. Die Verzögerung ist jedenfalls auf finanzielle Schwierigkeiten des Meisters zurückzuführen, wie sie ihn auch schon in Augsburg bedrückt haben müssen; konnte er doch von dem Einkaufsgelde von vier Gulden nur einen Gulden bar bezahlen; während ihm für den Rest ein Goldschmied, Jörg Schweiger[2], bürgen mußte[3]. Wahrscheinlich fällt in diese Zeit auch sein Luzerner Aufenthalt[4].

Während einiger Monate des Jahres 1517 scheint sich nämlich Ambrosius mit seinem Bruder dort aufgehalten zu haben. Daß Hans der Jüngere damals in Luzern gewesen, verbürgen teils Urkunden, teils Werke des Künstlers selbst, die uns Persönlichkeiten Luzernerischer Herkunft vor Augen führen oder das Stadtbild als Hintergrund lieblicher Szenen in Holzschnitten aufweisen. Als Urkunden wären zu nennen: Hans Holbeins Erwähnung in den Büchern der Lukasbrüderschaft, einmal anläßlich seiner Aufnahme in diese Gesellschaft[5], ein ander-

---

[1] Siehe in L 34, Bd. 5, pag. 38.

[2] Jörg (Georg) Schweiger, Augsburger Goldschmied, seit zehn Jahren in Basel ansässig. Einige getuschte Handzeichnungen von ihm in der öffentl. Kunstsammlung Basel. Näheres siehe in L 12, pag. 13 u. f. Eine Federzeichnung des Meisters «Himmelfahrt der Maria Magdalena» reproduziert in L 11, Tafel II, 17.

[3] Aus dem «Burgkrecht», Basler Ratsarchiv, fol. 94, verso: «Item do hat burckrecht kufft Ambrosy Holbein der moler uff Sundag nach corporis Xpi Im xviij jor (6. Juni 1518) umb iiij glden und hat bar gen j glden und sol al fronfasten j ort bitz zu bezallung dofür ist bürg und schuldner meister Jerg schweiger der goldschmit.

[4] Siehe darüber in L 10.

[5] Die Lukasbrüderschaft in Luzern, eine im Jahre 1506 entstandene Innung der Goldschmiede, Glasmaler, Maler, Glaser und Bildhauer. Im Mitgliederverzeichnis figuriert Holbeins Name mit folgendem Wortlaut: «Meister Hans Holbein, der Maler»; dazu die Bemerkung auf dem vom Stadtschreiber Zacharias Bletz geschriebenen Rodel der Lukasbrüderschaft, daß er sich mit einem Gulden in die Innung eingekauft habe. Eine Datierung der Eintragung fehlt.

mal bei der Beschreibung eines Raufhandels, in den er verwickelt gewesen[1], sowie Aufträge und Bezahlungen durch das Bauamt der Stadt. Arbeiten, die in engem Zusammenhang mit Luzern stehen, sind: das Porträt des Benedikt von Hertenstein im Metropolitan-Museum zu New-York, die Zeichnung mit dem Wappen der Familie Fleckenstein von 1517, der Scheibenriß für den Ratsherrn Holdermeyer des folgenden Jahres; dann auch die Holzschnitte mit der unverkennbaren Vedute von Luzern als «Das himmlische Jerusalem»[2], oder mit der Ansicht von der Rigi als Hintergrund zu «Jakobs Himmelsleiter»[3].

Eine andere Hypothese stellt Th. v. Liebenau auf[4]. Er hält es für äußerst wahrscheinlich, daß der Vater, Hans Holbein der Aeltere, mit beiden Söhnen in Luzern gewesen und der Name in den Büchern der Lukasbrüderschaft auf ihn zu beziehen sei. Sein Hauptargument, das Bildnis des Säckelmeisters Jakob v. Hertenstein auf Schloß Buonas, ist schwerlich ein Werk Hans Holbeins des Aeltern. Des weiteren sind ihm zwei Begebenheiten von Wichtigkeit. Einmal hat sich der Maler trotz vielfacher Beschäftigung durch den Augsburger Klerus dort kein Vermögen zu erwerben gewußt, bei der Teuerung im Jahre 1515 wurde er sogar wegen kleinerer Beträge gepfändet. In den Jahren 1516/17 ist er auch anderwärts nicht nachweisbar und daher vielleicht in Luzern zu suchen. Das andere Argument, den älteren Holbein in der Schweiz zu vermuten, bietet eine alte Familientradition der Holbein, die auch vom Augsburger Juwelier, Philipp Holbein, einem Enkel Hans Holbeins des Jüngern, schriftlich fixiert worden ist[5]. Als er nämlich

---

[1] Unter dem Datum des 10. Dezember 1517 steht: «Item Caspar goldschmid und der Holbein soll jeder 5 Pfund buss als sy uber ein andern zuckt hand».

[2] Für die Bibeldrucke von 1523 des Thomas Wolf in Basel; seit 1531 auch in Bibeldrucken Froschauers in Zürich.

[3] In Thomas Wolfs Nachdruck des Pentateuch 1523.

[4] Siehe L 29.

[5] Philipp Holbein, Enkel Hans Holbeins d. Jüngern. Das Jugendporträt seines gleichnamigen Vaters befindet sich auf dem Familienbildnis Hans Holbeins d. Jüngern in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel (Nr. 325).

im Jahre 1611 den Kaiser Matthias um Besserung seines «uralten adeligen Wappens» ersuchte, bemerkte er: «seine Familie stamme aus der Stadt Uri in der Schweiz, wo noch Jakob Holbein, Vater des Ambros gewohnt habe»[1]. Einen Jakob Holbein zum Vater des Ambrosius zu stempeln, war jedenfalls aus Unkenntnis geschehen, vielleicht auch aus Berechnung, um die Abkunft von einem bürgerlichen Handwerker, dessen Name und Arbeiten in Augsburg wohl noch bekannt waren, zu vertuschen. Ebensowenig ist der Wahl des Ortes Uri große Bedeutung beizumessen; höchstwahrscheinlich hat die Aehnlichkeit des Urnerbanners mit dem Wappen Hans Holbeins des Jüngern[2] den Juwelier auf den Gedanken gebracht, den Stammsitz seines Geschlechtes in die Urschweiz zu verlegen. Der Name Holbein ist in der Schweiz nirgends als heimisch vertreten und die vor Hans dem Jüngern in Basel bestehenden Geschlechter dieses Namens kennt die Stadt auch nur als eingewandert.

Die Liebenau'sche Hypothese erscheint daher wenig haltbar. Fest steht jedenfalls, daß Hans der Jüngere, wohl mit seinem älteren Bruder zusammen, in Luzern gearbeitet hat. Eine Empfehlung dorthin konnte ihm in Basel von verschiedenen Seiten gegeben werden. Einmal war der Bruder seines Hauptauftraggebers in Luzern, des Schultheißen Jakob Hertenstein, Namens Peter, Domherr zu Basel, seine Schwester an einen Basler Jörg Schönkind verheiratet und seines Auftraggebers erste Frau, eine Baslerin namens Seevogel. Anderseits findet sich Hans

---

[1] Der Hauptteil des Gesuches ist abgedruckt in L 51, II. Bd., pag. 7.

[2] Ein Wappen Hans Holbeins d. Jüngern befindet sich noch im historischen Museum zu Basel (Schatzkammer) als Mitglied der Zunft «zum Himmel», desgleichen auf zwei Goldschmiedezeichnungen in London. Es zeigt einen schwarzen Ochsenkopf auf goldenem Grunde; zwischen den Hörnern prangt ein roter Stern. Dieses Wappen mußte er aber erst in späterer Zeit geführt haben, übernommen von Basler Familien seines Namens, die den Ochsenkopf bereits im XIV. Jahrhundert als Papierwasserzeichen verwendeten. Das gleiche Wappen findet sich auch im XV. Jahrhundert bei Holbeinschen Familien in Grünstadt und Ravensburg. Auf der Bär'schen Tischplatte im Landesmuseum zu Zürich dagegen finden sich sowohl ein Siegel wie auch ein Petschaft gemalt, die in einem äußeren Ring die Schrift «Hans Ho . . . .», im Innern seine Werkstattmarke zeigen, die beigezeichnete Gestalt hat.

Holbein des öfteren in engem Konnex mit Oswald Molitor, einem gebürtigen Luzerner, der in Basel als Schulmeister beginnend, bald eine wissenschaftlich höhere Stellung einnahm, sowohl ein Bekannter und Schüler des Erasmus von Rotterdam gewesen sein muß, wie auch ein wohlwollender Freund Hans Holbeins des Jüngern. Er ist von 1488 bis 1516 in Basel nachweisbar und spielt auch insofern eine Rolle in Hans und Ambrosius Holbeins Leben, als er es gewesen ist, der zur Entstehung der Zeichnungen im «Lob der Narrheit» den Anstoß gegeben hat[1]. Ebenfalls für ihn müssen Hans und Ambrosius wohl in Herbsters Werkstatt die beiden Tafeln der Basler Kunstsammlung (Nr. 310, 311) «Aushängeschild eines Schulmeisters» entworfen haben. Jedenfalls hatte er einen nicht geringen Einblick in die künstlerische Tätigkeit Hans Holbeins des Jüngern bekommen und konnte ihn daher mit gutem Gewissen als geeigneten Mann für die Bemalung des Hertensteinschen Hauses empfehlen[2].

Die Mitwirkung des Ambrosius bei der Fertigstellung der Fresken am Hertensteinhause ist nicht direkt erwiesen und es ist, nach dem Abbruch des Hauses, an Hand der uns hinterlassenen Zeichnungen äußerst schwierig, ein Urteil abzugeben. Die Bilder des Hertensteinhauses sind uns nur in Reproduktionen erhalten, von Maler Jakob Schwegler für Banquier Knörr in Luzern nach den von verschiedenen Malern bei Abbruch des Hauses gemachten Zeichnungen kopiert[3]. Von den Zeichnungen selbst, die auf der Stadtbibliothek zu Luzern aufbewahrt werden, unterscheiden sie sich besonders durch ihr Kolorit. Liebenau schließt aus der Harmonie des Kolorits bei der Dar-

---

[1] Siehe in L 26 unter Holbein.

[2] Ueber den Ursprung der Schulmeistertafeln hat E. Major Erhebungen gemacht, die in einer geplanten Neuausgabe der Handzeichnungen zum «Lob der Narrheit» (Verlag von Heitz, Straßburg) veröffentlicht werden sollen. Demselben Autor verdanke ich wertvolle Angaben über das Leben des Mykonius.

[3] Die Zeichnungen stammen von Jakob Schwegler, Karl Ulrich von Eschenbach, Karl Martin Eglin, Johann Baptist Marzohl und Santo Trolli. Näheres siehe in L 29, pag. 132 u. f.

stellung einer Gruppe von Heiligen auf die mitwirkende Hand Hans Holbeins des Aeltern; während er in den Bildern mit Jagdszenen den Stil des Ambrosius erkennen will. Mit den Farben ist aber leider nicht zu argumentieren; das Kolorit ist kurzweg erfunden, ja selbst die Farben der Wappen sind großenteils falsch. Hingegen scheinen wirklich in einzelnen Figuren der Jagdszene Züge von Ambrosius' Art zu liegen, doch wäre es zu gewagt sich irgend ein sicheres Urteil aus diesen Zeichnungen bilden zu wollen, da die Zeichenmanier und die Auffassung der Kopisten den Szenen eine fremde Note aufgedrückt haben. Immerhin geht auch das Urteil der Leute, welche noch die Originale zu sehen das Glück hatten, dahin; daß die Malereien nicht den Eindruck gemacht, als ob sie von einer Hand geschaffen worden seien[1].

Eine weitere, leider nicht völlig beweiskräftige Stütze für die Hypothese, daß Ambrosius in Luzern gearbeitet habe, bildet die aquarellierte Bildnisskizze eines Herrn in rotviolettem Radmantel der Basler Kunstsammlung. Sie ist dem beigefügten Wappen nach (roter Ring in weißem Feld), als Porträt eines Herrn von Rüdiswyler angesprochen worden[2], ein Geschlecht, das seinen Sitz im Luzerner Gebiet, der Landvogtei Ruswyl haben sollte[3]. Stilistisch gehört die Bildnisskizze durchaus in das Werk Ambrosius Holbeins; die Strichführung, Art der Schattengebung und Auffassung des Ganzen verbinden die Arbeit mit den sicheren Erzeugnissen von Ambrosius Hand.

Als drittes ist noch auf den Umstand hinzuweisen, daß der Künstler «uff sannt Mattistag», also im Februar 1517 in die Zunft in Basel eingetreten ist, wodurch ihm erst das Recht zustand, in der fremden Stadt als Meister auftreten zu dürfen.

---

[1] Siehe die Briefe von Ulrich Hegner.

[2] Siehe Paul Ganz: L 11, Text zu Tafel II, 52.

[3] Nachforschungen in dieser Richtung haben leider keinen Erfolg gehabt. Das Wappen stimmt allerdings, doch haben sich im Luzerner Stadtarchiv keine Urkunden, die sich mit dieser Familie befassen würden, gefunden. Die Register über Geburten, Ehen etc. beginnen zu Luzern erst mit dem Jahre 1581.

Ebenso kann dieser Luzerner Aufenthalt als Entschuldigung dafür dienen, daß er erst im Juni 1518, also nach seiner Rückkehr nach Basel sein Eintrittsgeld als Zünfter bezahlt hat[1].

Ueber des Künstlers Tätigkeit in Basel geben nur seine Werke, Holzschnitte, Tafelbilder und Skizzen Auskunft; ein schriftlicher Auftrag, Rechnungen oder Berichte, die sich näher mit einer seiner Arbeiten befassen würden, fehlen gänzlich. Vom Jahre 1519 an fehlt aber auch jegliche Spur, die den Verlauf seines Lebens weiter verfolgen ließe. Kein Steuer-, Grund- oder Gerichtsbuch nennt seinen Namen mehr; auch sein eigenes Testament scheint verloren. Berichte über Vorkommnisse in seiner Familie, bei denen er notwendigerweise auch hätte erwähnt werden müssen, die ihn aber nicht nennen, drängen zu der Annahme, daß der Künstler in seinem vierundzwanzigsten Jahre gestorben sein muß.

Im Jahre 1524 erwähnt das Augsburger Handwerksbuch Hans Holbein den Aeltern als verstorben[2]. Seine letzte Ruhe scheint er aber nicht in der Vaterstadt, sondern in Isenheim gefunden zu haben; denn in einem Ratsschreiben des Basler Rates an den Konvent von Isenheim bemüht sich im Jahre 1526 «der Sohn Hans» um den Nachlaß des Vaters. Diese Erbschaftsangelegenheit, in welcher der erstgeborene Sohn Ambrosius, der doch ein größeres Recht auf die Hinterlassenschaft des Vaters gehabt hätte, nicht erwähnt wird, sagt bereits, daß der Vater den Sohn überlebt haben muß.

Eine weitere Notiz verkündet, daß es Hans Holbeins des Aeltern Bruder Sigismund in Bern zu geordneten bürgerlichen Verhältnissen gebracht habe, zu «Haus, Hof und Silbergeschirr», welch' ansehnliche Erbschaft er bei seinem im Jahre 1540 erfolgten Tode allein seinem Neffen Hans überließ[3].

---

[1] Buch «Burgkrecht» Ratsarchiv unterm 6. Juni.

[2] Siehe in L 13, pag. 10.

[3] Ratskanzlei zu Bern, Testamentbuch der Stadt Bern, Nr. IV (15. März 1535 bis 15. Januar 1549), pag. 67. Die Stelle lautet: Erstlich machen und ordnen ich minen lieben brüder Sun hansen holbeyn dem malern burger zu Basell, als minen anbornen vom geblüt ouch mans stammen und namen uss sonderer Liebe und fründschafft willen damit Er mir verwandt zu einer fryen uffrechten gab alles min gutt und vermogen

Als drittes kommt noch hinzu, daß die Holzschnittfolge zur Illustration der «Geuchmatt», die von Ambrosius begonnen worden war, von ihm unvollendet geblieben ist und von einem anderen Künstler hat zu Ende geführt werden müssen[1]. Die erste Auflage der «Geuchmatt» fällt ins Jahr 1519, die Vorzeichnungen des Ambrosius müssen im vorangegangenen Jahre entstanden sein. Da aber auch auf des Künstlers bezeichneten Arbeiten keine Datierung über das Jahr 1518 hinausgeht und bisher keine Werke außerhalb Basels aufgetaucht sind, die auf ihn und spätere Zeiten hinweisen könnten, muß dieses Jahr als Grenzstein in seinem Leben angesehen werden. Ob der Künstler damals wirklich gestorben, oder nur fortgewandert ist, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden; doch hat das Erstere aus obgenannten Gründen die größere Wahrscheinlichkeit für sich.

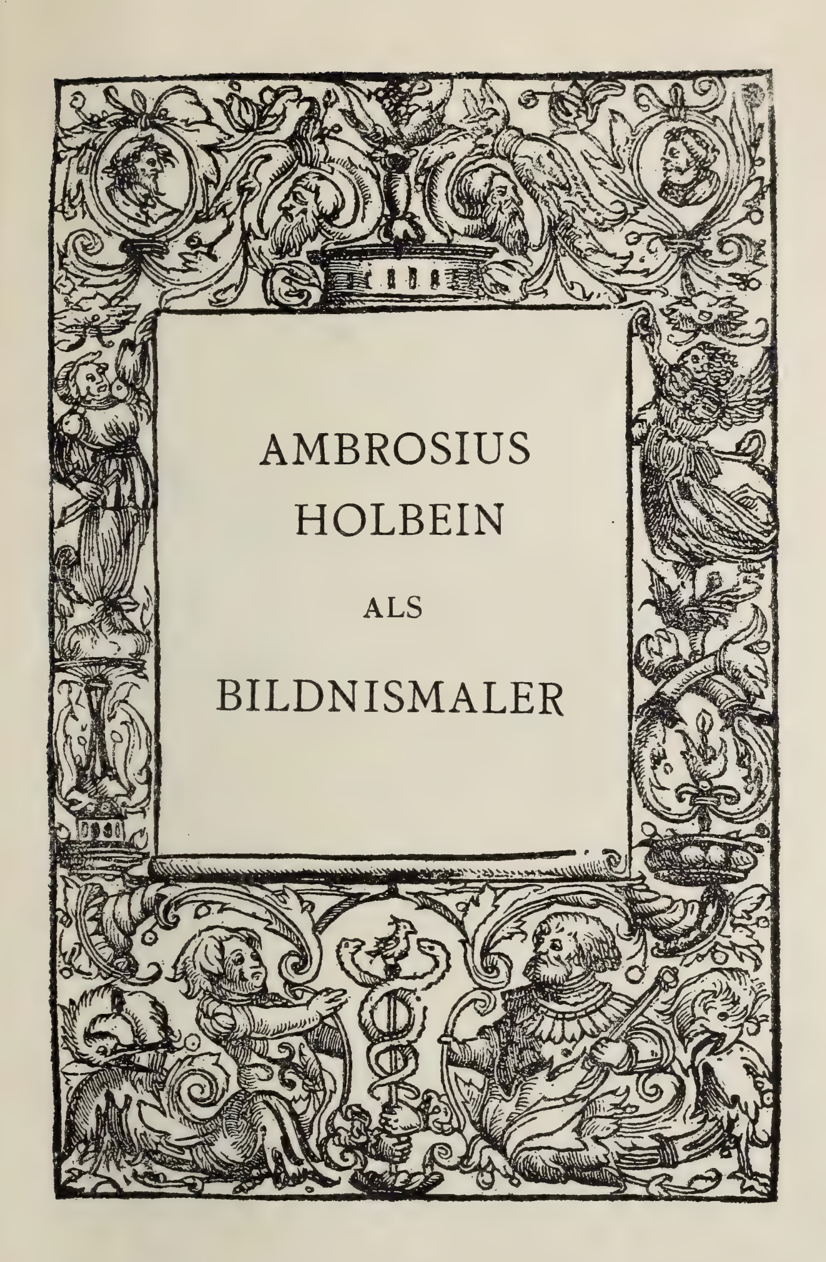
---

was ich dissmal in der Statt Bernn hab und hinder mir verlassen . . . . (Es folgen die näheren Ausführungen.)

[1] Thomas Murners «Geuchmatt» April 1519 bei Adam Petri.







AMBROSIUS HOLBEIN

ALS

BILDNISMALER



DIE SILBERSTIFTSKIZZEN.



IE Zahl der erhaltenen Werke, die von Ambrosius Holbeins Können als Maler und Zeichner im Porträtfach Zeugnis ablegen, ist nicht bedeutend. Signaturen oder Erwähnungen in älteren Quellen sind sehr spärlich und leider bei den Erstlingswerken gar nicht vorhanden; diejenigen Bilder und Zeichnungen, die teils signiert, teils in Amerbach'schen Inventaren erwähnt, noch erhalten sind, gehören einer entwickelteren Schaffensperiode des Meisters an. Infolgedessen muß in der Hauptsache bei der Beurteilung seiner Porträts rein stilkritisch vorgegangen werden, wobei die sicheren Arbeiten seiner Hand, nicht zum mindesten seine Vorzeichnungen für die Holzschnitte, zum Vergleiche herbeigezogen werden müssen. In der Gesamtwirkung tragen seine Porträts, vornehmlich die Handzeichnungen, den Charakter der frühen Silberstiftskizzen seines Vaters; auch er bemüht sich, den seelischen Ausdruck seines Modells wiederzugeben, ohne neben recht lebendiger Ausbildung einzelner Formen leere Stellen vermeiden zu können. Mehr als von den Kopfstudien seines Vaters, welche die Eigentümlichkeiten des Modells oft bis zur Karikatur steigern, stechen die Bilder des Ambrosius

von den Porträts seines Bruders ab. Hans der Jüngere faßt stets die ganze Persönlichkeit ins Auge und verliert sich nicht in Details; durch Verstärken der wichtigsten Linien präzisiert er die Form. Was aber Ambrosius Arbeiten kennzeichnet und sie in ihrer Art Werken des Vaters und Bruders ebenbürtig erscheinen läßt, ist das außergewöhnliche Geschick des Künstlers in ihnen den kindlich-naiven Ausdruck seiner Modelle festzuhalten; eine große Tat für seine Zeit und seinen Kreis, die nicht genügend gewürdigt werden kann.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES MIT BARETT NACH RECHTS GEWENDET[1].

Unbezeichnet.

(Silberstiftzeichnung, Basel, Kunstverein.)

Höhe: 19,2 cm, Breite: 15,7 cm.



AS Brustbild, ein Geschenk des akademischen Senates von 1813, zeigt in der Auffassung noch stark die väterliche Schulung, in der Linienführung eine gewisse Herbheit, die bei Ambrosius als Holzschnittzeichner nicht weiter auffallend ist. Von Woltmann und H. A. Schmid ist das Blatt Hans Holbein dem Jüngern zugeteilt worden, der Gesichtsausdruck des Porträtierten ist jedoch nicht so kurz und präzis gefaßt, wie ihn der Künstler bereits auf seinen frühesten sicheren Bildnisskizzen zu geben verstanden hat; auch schließen Einzelheiten in der Zeichnung Hans den Jüngern von der Autorschaft aus.

Gleich wie die frühen Silberstiftzeichnungen Hans Holbeins des Aeltern die Mühe verraten, die der Meister sich genommen, um die Einzelformen seines Darstellungsobjektes möglichst

[1] Reproduziert auf Tafel XXIV ferner publiziert in L 11 Taf. II[2].

getreu wiederzugeben, so weist auch dieses Blatt auf das Tasten und Suchen, auf die ängstlich den Linien der Natur nachfolgende Hand des zeichnenden Künstlers. Eine tief in das Papier eingefurchte Umrißlinie umgrenzt die rechte Seite des länglich ovalen Gesichtes, das bartlos, mit spitzem Kinn in Dreiviertelansicht gedreht, mit langem schlichtem Haar, einem Barett und knapp skizzierter Kleidung das Thema der Zeichnung bildet. Diese harte Umrißlinie scheint den Ausgangspunkt für die Gesamtanlage des Kopfes für den Künstler gebildet zu haben; nachdem er sie möglichst genau der Natur nachgezeichnet, stellt er fortan sein Modell auf die Linie ein und setzt Augen, Mund und Nase an die, nach seinem Urteil ihnen zukommenden Plätze. Dadurch wird ein Lösen des Kopfes vom Grunde unmöglich. Der harte Umriß an der rechten Backenseite hält den Kopf in der Fläche fest und die schwache Schattengebung zur Linken vermag der Gewalt dieser Linie nicht entgegenzuwirken; gleichermaßen verhält es sich mit der Umgrenzung des Nasenrückens und der Schattierung der Nasenwand. Einzig der Mund, bei dem auf eine Umrißlinie verzichtet worden ist, wirkt in seinen Formen als Hebung und Senkung; während schon beim Auge, das überdies zu klein geraten ist, der allgemeine Fehler wiederkehrt. Was den Kopf besonders flau erscheinen läßt, ist die Art der Schattengebung durch schwache Parallelschraffierung im ganzen Gesicht und Barett, die nur an wenigen Stellen, wie am Halse durch kleine Partien von Kreuzschraffen belebt wird. Wohl hat Ambrosius bei späteren, lebendigeren Skizzen die Tusche zur besseren Modellierung mitverwendet; trotzdem wäre aber auch mit reinem Silberstift bei der Zeichnung des Kunstvereins ein besseres Resultat zu erzielen gewesen.

Ambrosius hat in seinen Köpfen von Anfang an die scharfe Naturbeobachtung übernommen, wie sie sein Vater besessen und sie auch bis zu seinem letzten Porträtstück unverfälscht beibehalten. Eine Steigerung einzelner Gesichtszüge zur Kari-

katur, wie sie Hans Holbein der Aeltere in seiner entwickelteren Zeichenperiode öfters gegeben, hat Ambrosius nie versucht; auch war es ihm nicht beschieden, unwichtige Zufälligkeiten in den Formen seiner Modelle als solche zu erkennen und aus seinen Porträts zu eliminieren. In der großzügigen Auffassung eines Kopfes als Einheit hat er seinem jüngeren Bruder nie zu folgen vermocht; die Probleme der Beleuchtung, der Wechselwirkung von Bild und Rahmen, des Abwägens der Größenverhältnisse der einzelnen Bildteile unter sich, scheinen ihn nicht beschäftigt zu haben. Mit großer Liebe und Sorgfalt zieht er die Linien nach den Formen seines Modells, umrahmt seine Figuren mit Landschaft und Architekturen und erweckt dadurch, unterstützt durch einen ruhigen, gleichmäßigen Farbenauftrag in seinen Oelporträts stets den Eindruck eines Bildes, auf das viel Fleiß und Arbeit verwendet worden ist.

JÜNGLINGSKOPF MIT BARETT, NACH LINKS GEWANDT[1].

Bez.: 1517 AH .

(Handzeichnung Basel, öffentliche Kunstsammlung.)

Höhe: 20 cm, Breite: 15,3 cm.



VON der ersten Porträtskizze des Künstlers bis zu dieser bezeichneten Arbeit ist bereits ein großer Schritt; Zwischenstufen fehlen gänzlich, doch sind die Stileigentümlichkeiten des Meisters auf seinen Bildnissen ebenso ausgeprägt wie auf seinen Holzschnitten. Von ganz roher, harter Strichzeichnung und gleichmäßiger Ausführung wesentlicher und unwesentlicher Bildteile, wie sie die mannigfache Arbeit für den Holzschnitt im Künstler gezeitigt hat, kommt Ambrosius zu einer freieren, flotteren Zeichenmanier.

---

[1] Reproduziert auf Taf. XXV.

Der Betonung des Konturs weicht die Betonung der Flächen; die drahtigen oder gelockten, einzeln eingegrabenen Haare werden massig zusammengehalten; die Angabe der Kleider wird mit wenigen markanten Strichen fixiert. Glaubte er auf der Skizze des Kunstvereins, zur Modellierung des Kopfes seinen Zweck durch dicht gelagerte, lange Parallelstriche zu erreichen, so versucht er jetzt das gleiche durch vereinzelte, verwischte Schattenflecke zu geben; die Hand des Malers beginnt ein entscheidendes Uebergewicht über den früheren Zeichner zu gewinnen. Auf der Zeichnung der «Anne» des Jahres 1518 arbeitet Ambrosius noch summarischer; wenige, kühn hingesetzte Wische heben die einzeln hervortretenden Gesichtspartien aus der Fläche heraus. Trotz der Verschiedenartigkeit der Technik finden sich auf all den obgenannten Zeichnungen unleugbare Anzeichen von Ambrosius Hand, Kleinigkeiten, die stets wiederkehren und die den Zweck erfüllen, die Lücken, entstanden durch das Fehlen allmähliger Uebergänge von der einen Skizzierart in die andere, zu überbrücken.

Der Basler Jünglingskopf mit Barett ist die einzig erhaltene Porträtskizze, die mit dem deutlichen Monogramm des Meisters und der Angabe des Entstehungsjahres der Arbeit versehen, uns erhalten ist. Monogramm und Zahl sind auf gleicher Höhe am oberen Rande des Blattes in ornamentaler Schrift angebracht und geben keine Veranlassung zu Zweifeln an ihrer Echtheit.

Die Studie ist nicht reine Silberstiftarbeit; sowohl das Wams, das bis zur Brust gegeben ist, wie auch Barett, Haar und kleine Partien an Hals und Kinn zeigen die Nachbehandlung mit dem Tuschpinsel. Teils, wie bei Barett und Kleid, um die feiner herausgearbeiteten Gesichtspartien mehr hervorstechen zu lassen, teils, wie bei Hals und Haar, die Schatten zu vertiefen. Der Kopf selbst ist in dreiviertels Ansicht gezeichnet, eine Eigenart der Porträtwiedergabe, die bei sämtlichen Bildern des Ambrosius anzutreffen ist. Die Angabe der Farben zur eventuellen Ausführung des Bildes als Oelporträt

beschränkt sich auf wenige Farbflecke an Wangen, Auge und Lippen. Das ganze macht den Eindruck einer in nicht allzu langer Zeit mit kecken Strichen hingesetzten Skizze, einer der besten, die von des Künstlers Hand auf uns gekommen ist. Kleine Schwächen, die für Ambrosius Arbeiten typisch sind, der leere Ausdruck der Augen, die flüchtige, einem Schnitte gleichende Behandlung der Nasenöffnung, wie auch der etwas verschobene Mund tuen der günstigen Gesamtwirkung dieses Blattes wenig Abbruch.

Was besonders an dem Basler Studienkopf gefällt, ist die schon zu großer Vollendung gelangte Modellierung und plastische Herausarbeitung der einzelnen Gesichtsteile, sowie das kluge Verteilen von Hell und Dunkel. Das überstarke Herunterziehen des schwarzen Baretts nach der rechten Gesichtshälfte ermöglicht die scharfe Silhouettierung der Backenpartien bis zum Kinn, während dieses wieder durch stärker eingegrabene Umrißlinie, die am Halse ihre Fortsetzung findet, von den hell gehaltenen Partien des gleichfarbigen Hintergrundes getrennt wird. In gleicher Weise finden wir den Nasenrücken und die Augenlider da scharf umgrenzt, wo der Kontrast der Lichter zur kräftigen Modellierung nicht mehr genügt. So sehen wir Ambrosius in dieser Zeichnung von 1517 auf gleicher Stufe stehen, wie sein jüngerer Bruder, in dessen Skizzen für die Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau, wie namentlich mit seinem Vater in manchen Skizzen der Sammlungen zu Basel und Berlin.

Zu einer virtuosen Modellierungsart, nur durch Aneinanderfügen heller und dunkler Flächen die Plastik zu erreichen, die durch feinste Berechnung der Beleuchtung erzielt werden kann und die wir bei Hans Holbein dem Jüngern in der Silberstiftzeichnung in Basel, «Bildnis eines jungen Mannes» mit breitem Krämphut finden, ist Ambrosius nie gelangt. Selbst in seinem vollkommensten Bilde in der Eremitage von St. Petersburg war es ihm nicht möglich, ganz auf die Hilfe der scharf gezogenen Umrißlinie zu verzichten.

MÄDCHENKOPF, NACH RECHTS VORWÄRTS GENEIGT[1].

Bez.: Anne 1518.

(Handzeichnung, Basel, öffentl. Kunstsammlung.)

Höhe: 21,5 cm, Breite: 15,7 cm.



AS junge Gesicht, in der Auffassung sich eng anlehnend an den mit AH 1517 bezeichneten Jünglingskopf, zeigt merkwürdigerweise eine ganz andere Art der Ausführung; und doch ist die Zeichnung nur ein Jahr älter als die oben erwähnte. Der Kopf ist in Dreiviertelprofil gedreht, der Oberkörper, wenn auch nur in leichter Skizzierung, in die Komposition mit einbezogen, das Auge, wie immer bei Ambrosius, träumerisch in die Ferne gerichtet. Die Führung des Zeichenstiftes ist überraschend leicht und schwungvoll und die Härte der Konturen gegenüber den älteren Skizzen bedeutend gemildert. Die wenigen, hingewischten Schattenflecke modellieren das Gesicht nur schwach, wodurch die weichen Formen und die flaumige Haut des jugendlichen Modells trefflich zum Ausdruck kommen. Die Gesichtsteile sind jedoch wiederum nur einzeln der Natur nachgebildet und zum Aufbau des Kopfes zusammengefügt worden; kleine, wenn auch nicht besonders auffällige Verschiebungen sind daher auch hier wieder zu konstatieren. Der Mund ist etwas zu stark nach links gerückt und das Ohr liegt zu weit zurück; durch eine lange, später noch mit Tusche nachgezogene Haarlocke, die vor dem Ohr heruntergleitet, wird jedoch der letztere Fehler gemildert und die breite Wangenpartie geteilt.

Obgleich das Bild der «Anne» nicht signiert ist, bildet es ein markantes Vergleichsstück für die Auffassung des Ambrosius im Porträt, seine Vorliebe für jugendliche Modelle mit weichen

---

[1] Reproduziert auf Taf. XXVI ferner publiziert in L 11, Tafel III, 6.

Zügen und seine spezielle Begabung für ihre Wiedergabe. Die Zartheit des jugendlichen Gesichtchens ist mit überzeugender Treue geschildert, alles ist abgerundet; und so drückt das kleine Gesicht mit dem apfeligen Kinn und dem Stumpfnäschen eine außerordentliche Schmiegsamkeit und ein echt mädchenhaft schüchternes Wesen aus. Wohl verrät der Ausdruck auch eine gewisse Aengstlichkeit, hervorgerufen durch das groß aufgeschlagene Augenpaar, das hier zur Zartheit des geschilderten Menschenwesens vorzüglich paßt, das aber von Ambrosius bei allen Porträts angewandt, uns auch seine Männerköpfe etwas weibisch erscheinen lassen.

Ein Vergleich mit Porträtskizzen von Hans Holbein dem Jüngern aus den gleichen Jahren lassen Ambrosius im Strich und der Gesamtanlage weniger sicher und schlagend erscheinen; dafür überragen seine Köpfe die Werke seines Bruders an Weichheit der Modellierung und Innigkeit des Ausdrucks.

MÄDCHENKOPF NACH LINKS MIT HAUBE [1].

Unbezeichnet.

(Handzeichnung, Basel, öffentl. Kunstsammlung.)

Höhe: 21,2 cm, Breite: 15,7 cm.



INE leicht mit Farben angetuschte Zeichnung in Basel, die mit der vorbesprochenen eng zusammengehört, zeigt ein stark im Profil gesehenes Mädchengesicht mit einem zur Haube um das Haar geschlungenen Tuche. Ihre Entstehung ist daher auch ins Jahr 1518 zu setzen. Sowohl die Art der Ausführung, als auch die Aehnlichkeit der Züge ist bei den beiden Mädchenköpfen frappant; die gleiche

[1] Reproduktion auf Taf. XXVII.

weiche Gesichtsbildung, die gleiche flüchtige Behandlung der Kleidung zeigen sich unserem Blicke. Wäre bei der unbezeichneten Skizze nicht das Auge kleiner, die Augenbrauen kräftiger, Lippe und Kinn spitzer, sodaß der ganze Typus etwas älter erscheint, als der eben besprochene, könnte man leicht auf das gleiche Modell schließen; so aber scheinen die beiden Blätter eher die Porträtstudien zu zwei im Alter nicht stark verschiedenen Schwestern zu sein[1]. Besonders die Nasenlinie mit dem tief eingeschnittenen Sattel zwischen den Augen und die bei beiden Skizzen verbesserte Nasenkuppe, das gleiche Größenverhältnis der Blätter, gleiche Schattengebung und Pendantstellung der Köpfe, lassen diese Vermutung aufkommen. Die Art der Angaben von Schattenpartien und Farben für die Ausführung des gemalten Bildes ist bei beiden besprochenen Skizzen die gleiche, stimmt auch mit der Skizzierung des Jünglingskopfes von 1517 überein; sie ist kurz, aber weniger präzis als bei Hans Holbein dem Vater, wie dem Bruder.

Ein Vergleich mit der Vorzeichnung Hans Holbeins des Jüngern zum Porträt der Dorothea Kannengießer von 1516 veranschaulicht die Sonderheiten der Zeichnung und Art der Auffassung bei Ambrosius recht deutlich. Sein Mädchenporträt ist weich und von innigem Ausdruck, der Frauenkopf seines Bruders zeigt bei aller Sicherheit der Form doch recht wenig Leben im Gesicht. Die Haube wird bei Ambrosius mit wenig Strichen der Natur nachgezogen, ohne besondere Berechnung in der Wirkung der Form; die kühle, weiße Fläche steht in ruhigem Gegensatz zu den leicht rot angetönten Lichtpartien des Karnats. Hans benützt überdies ein System paralleler Linien zur Bereicherung der Haube, die der Fülle des unter dem Tuche verborgenen Haares folgt und ihre wellige Form andeutet.

In den Einzelformen ist dieser Kopf des Ambrosius von allen seinen Porträtskizzen am besten gelungen und zusammen-

[1] A. Woltmann hält die beiden Blätter für Skizzen nach ein und derselben Person.

gefügt. Auge und Mund sitzen an richtiger Stelle; das Ohr wird, wie bei seinen früheren Jünglingsporträts, verhüllt; die Wahl des Motivs und die Großzügigkeit der Anlage hat er in keiner anderen Arbeit in solchem Maße wiederholt.

SILBERSTIFTZEICHNUNG ZU DEM NACH LINKS GEWANDTEN KINDERKOPF DER BASLER KUNSTSAMMLUNG[1].

Unbezeichnet.

(Handzeichnung, Wien, Albertina.)

Höhe: 14,2 cm, Breite: 10,4 cm.



ENG in Technik und Auffassung verwandt mit dem signierten und datierten Jünglingskopf, gibt uns diese neue Skizze einigen Anhalt, die Basler Kinderköpfe zeitlich richtig in das Oeuvre des Ambrosius einzureihen. Die saubere, weiche Behandlung und die Lieblichkeit des Sujets hat dazu geführt, in dem Bilde eine italienische Arbeit, ein Werk Lorenzo di Credis zu sehen, bis ihre Uebereinstimmung mit den Basler gemalten Porträts diese Hypothese widerlegte. Bei einem näheren Vergleiche mit dem ausgeführten Bilde[2] verdeutlicht die Skizze äußerst anschaulich, wie viel höher der Zeichner bei Ambrosius noch über dem Maler stand. Die lebhaften Augen der Skizze büßen bei dem schweren Ton der Farbe auf dem Porträt den größten Teil ihrer Kraft ein, die fein der Natur abgelauschten Züge des Mundes und des Nasenflügels werden flacher und nichtssagender; sogar der schlanke Hals wird plumper und zwängt den Kopf mehr in die Schultern ein. Das beste Beispiel, wie viel schwerfälliger die Hand mit dem Pinsel als mit dem Stifte arbeitete, gibt uns das Haar. Weich und wellig, mit seidigem Glanz ist es auf der Skizze in einzelnen, sich trennenden Partien durchgezeich-

---

[1] Reproduziert auf Taf. XXVIII.

[2] Basel, öffentl. Kunstsammlung, Amerbachkabinett. Nr. 294.

net; und was gibt uns dafür das ausgeführte Bild? Eine schwere, dichte Perücke, nur mit wenig Glanzlichtern belebt, gänzlich frei von feinen Haarstrichen, wie sie die Zeichnung weist.

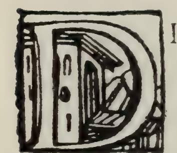
Die Ansicht, daß man die Zeichnung für Hans, das Oelbild für Ambrosius in Anspruch nehmen dürfe, ist gewiß unrichtig; die Zeichnung weist entschieden die Eigentümlichkeiten von Ambrosius Hand auf; die Behandlung der Umrißlinie, die Schattengebung am Halse, die Halslinie selbst und die Zeichnung der Nasenöffnung sind einige Einzelheiten, die, bei Zuziehung der Zeichnung von 1517, am besten zu einem Vergleiche dienen können.

SILBERSTIFTZEICHNUNG ZU DEM NACH RECHTS GEWANDTEN KINDERKOPF DER BASLER KUNSTSAMMLUNG[1].

Unbezeichnet.

(Handzeichnung, Paris, Sammlung Rodriguez.)

Höhe: 14,1 cm, Breite: 10,2 cm.



IE Zeichnung ist erst vor kurzem in Paris aufgetaucht und ist in Technik, Auffassung und Format das unbedingte Pendant der Wiener Skizze. Im Vergleich mit dem ausgeführten Oelbild weist sie wiederum hauptsächlich in Modellierung und Haarbehandlung wesentliche Vorzüge auf. Insbesondere die Zeichnung der Nasenkuppe, die beim Oelbild so unerfreulich wirkt, ist hier richtiger und vollkommener ausgefallen; das Ohr, wenn auch nur flüchtig angegeben, zeigt doch eine ganz andere Konstruktion als auf dem fertigen Porträt, wo es schematisch als gewöhnliches, rundes Ohrläppchen hervorlugt und demgemäß dem Kopf einen anderen Charakter aufdrückt.

---

[1] Auf die Zeichnung, die bisher noch nicht publiziert worden ist, bin ich durch Herrn Prof. Dr. Paul Ganz aufmerksam gemacht worden, der sie bei einem Pariser Sammler gesehen und als Ambrosius Holbein erkannt hat. — Reproduziert auf Taf. XXIX.

Die gerade Linie vorn am Halse ist hingegen mit richtigem Gefühl auf dem Oelbild verbessert und zeigt wenigstens an der Stelle des Adamsapfels eine kleine Anschwellung; die Nackenlinie ist anderseits wieder nur auf der Skizze zu sehen, wo das Haar lockerer und natürlicher gezeichnet ist und nicht bis auf den Rockkragen herunterreicht. Auf beiden Skizzen, wie auch in vermindertem Maße auf den Porträts, stehen bald seitlich, bald am Nacken, kleine Haarpartien widerspenstig heraus und tragen nicht unwesentlich zur Belebung des Ganzen bei. Das Lebendige der Skizze und die fröhliche Jugend des Modells werden aber auch hier wieder etwas gedämpft durch den träumerischen Ausdruck, der durch die glanzlosen Augen in das Bild hereingetragen wird.

BILDNIS EINES HERRN VON RÜDISWYLER[1].

Unbezeichnet.

(Kolorierte Federzeichnung, Basel, öffentl. Kunstsammlung, Nr. 297.)

Höhe: 27,5 cm, Breite: 26,5 cm.



INE kolorierte Federzeichnung, die sorgfältig ausgeführt in ihrer bildmäßigen Wirkung den Uebergang zur Besprechung der Oelgemälde des Ambrosius bilden kann. Das Blatt, erstlich gewiß nur als Skizze nach dem Leben gearbeitet, ist durch saubere Kolorierung zu einem äußerst gefälligen Aquarellporträt geworden. Die leicht zeichnende Hand des Künstlers, dessen Hauptbeschäftigung die Arbeiten für den Buchschmuck der Basler Druckereien war, hat sich die Technik der Oelmalerei nie in ganzer Vollkommenheit zu eigen machen können, was die Basler Kinderporträts zur Genüge illustrieren. Das Rüdiswyler Blatt mit seinem zarten und geschmackvollen

[1] Tafel XXX, farbig publiziert in L 11, Tafel II, 52

Farbenklang zeigt nun vollends, daß es nicht der Mangel an Farbensinn, sondern die ungenügende Technik gewesen sein muß, die den Künstler in seinen Oelbildern zu keinen hervorragenden Werken hat gelangen lassen. Die zarten Uebergänge im Fleischton, besonders die Hebungen und Senkungen um Mund und Auge sind in meisterlicher Weise gelungen; auch die Schattenlagen in Haar und Mantelfalten sind von wohltuender Weichheit und vorteilhaft verschieden von entsprechenden Härten auf frühen Oelporträts des Ambrosius.

Dargestellt ist das Brustbild eines jungen Mannes, nach links gewendet, das in seiner ganzen Auffassung sogleich an den barettierten Jünglingskopf von 1516 erinnert. Ein mit Sturmband versehenes, dunkles Barett, das wie auf der signierten Zeichnung von 1517 zur besseren Silhouettierung stark auf die rechte Gesichtshälfte heruntergezogen ist, bedeckt ein bartloses Antlitz. Die Nase ist lang und gerade, Lippen und Kinn sind voll und rund; das Ohr wird von dichtem, langem Lockenhaar verborgen. Der Hals ist ausnahmsweise durch den hochgeschlagenen Kragen eines malerisch drapierten Mantels verdeckt, der in stark geschwungener Linie die Schulter markierend, an seinem vorderen Ende vier Finger einer Hand sehen läßt, die ein mit C bezeichnetes Herz halten. Auf dem weißen Grunde daneben steht eine Geheimschrift von vier Zeilen, die nicht zu entziffern war; darüber ist ein kleines Wappen aufgeklebt[1], das die heraldischen Zeichen einer Familie Rüdiswyler trägt[2]. Dadurch wäre die Luzerner Herkunft des Porträtierten gesichert, ein Umstand, durch welchen die eingangs erwähnte Vermutung, Ambrosius könnte mit seinem Bruder in Luzern gewesen sein, eine Stütze findet.

Das Bildnis Hans dem Jüngern zuzuschreiben, geht schwerlich; schon das Motiv, ganz abgesehen von der dem Hans nicht eigenen, etwas kleinlichen Art des Eingehens auf

---

[1] Figur und Wappen sind dem Umrisse nach ausgeschnitten und auf anderes Papier aufgeklebt worden; die Geheimschrift ist nach dem Original kopiert.

[2] Familie Rüdiswyler, Sitz zu Rüdiswyler in der Luzerner Landvogtei Ruswyl.

die Details verrät die Hand des Ambrosius. Die liebenswürdige, behutsame Art der Augsburger Schule, die in allen Bildern unseres Künstlers nachweht, ist hier besonders stark zu spüren; die Sentimentalität, das Mitgefühl mit dem Darzustellenden kommt bei Ambrosius oft durch und rückt seine Arbeiten merklich von den kühl berechneten Werken seines Bruders und den patzigen Gebilden der derben Schweizer Schule ab. Wenn wir das ganze Werk des Ambrosius durchsehen, seine Genreszenen, Randverzierungen und Scheibenrisse, nirgends finden wir eine Handlung mit bewußter Schärfe oder Härte wiedergegeben, während wir oft bei Hans einen ganz anderen Naturalismus zu schauen bekommen. In Ambrosius lebt ein ausgesprochen weiches Empfinden; leider fehlte ihm die Technik, um Größeres zu leisten.



DIE GEMALTEN PORTRÄTS.

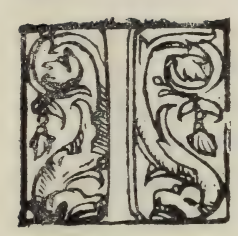
BILDNISSE ZWEIER KNABEN IN GELBEN KLEIDERN[1].

(Pendants.)

Unbezeichnet. Um 1517.

(Basel, öffentl. Kunstsammlung, Nr. 294, 295.)

1. Höhe: 33 cm, Breite: 27,8 cm.
2. Höhe: 32,7 cm, Breite: 26,8 cm.



M Amerbach'schen Inventar sind diese beiden Kinderbildnisse mit folgendem Wortlaut erwähnt:

«Item zwei Kneblin in gelben kleidern uf holtz mit ölfarben Ambrosi Holbein.»

Die beiden Dargestellten, jeder in den Fensterausschnitt einer unter sich verschiedenen Renaissancearchitektur hineingestellt, zeigen die gleiche Anmut wie die bereits besprochenen Mädchenporträts der «Anne» und des Mädchens mit Haube; doch sind sie weniger kräftig modelliert und lebloser als die Skizzen dazu. Die Farben sind zart aufgetragen, Licht- und Schattenpartien sind nur schwach differenziert; die Kraft der Lokaltöne, die wir schon in frühen Malereien Hans Holbeins des Jüngern finden, fehlt hier gänzlich. Die Silhouette ist wie

[1] Reproduziert auf Taf. XXXI u. Taf. XXXII.

auf den Skizzen mit aller Sorgfalt durchgezeichnet, besonders bei dem nach rechts blickenden Knaben. Das kindlich Unentwickelte ist durch das Abrunden aller Linien und die flächenhafte Behandlung des Ganzen trefflich zur Anschauung gebracht, wiederum wesentlich unterstützt durch den träumerischen Ausdruck der Augen, die mit großer, dunkler Pupille, ohne starke Reflexlichter, zu den markantesten Stileigentümlichkeiten des Ambrosius gehören. Die weichen, glatten Haare sind sowohl bei dem blonden, wie dem braunen Knaben als Masse zusammengehalten, bei ersterem verdecken sie, wie meistens, das Ohr, bei letzterem lassen sie durch eine Lücke das etwas unglücklich tief und zurückliegende Ohrläppchen vorschauen. Mund und Kinn sind in anmutigen Linien gezeichnet, während die Nasenkuppe bei dem nach rechts blickenden Gesichtchen verkümmert wirkt.

Der Kleidung ist hier mehr Aufmerksamkeit geschenkt worden als auf den Zeichnungen. Der gelbe, rot und schwarz gestreifte Rock zeigt wenig schwache Falten und läßt in weitem Ausschnitt die vordere Halspartie frei. Der glatte Farbenauftrag verleiht dem Tuche einen filz- oder lederartigen Charakter, was kaum der Natur der Materie entsprechen dürfte. An der Brust schaut das fein gefältelte, weiße Unterkleid hervor; doch ist es mit seiner Farbenwirkung nicht so sehr zur kräftigen Abhebung des Gesichtes vom Grunde verwendet worden, wie bei Hans dem Jüngern, der es, wenn immer möglich, zu diesem Zwecke zuzieht. Es ist bei dem blonden Knaben mit schwarz gestickter Verzierung, sogenannter spanischer Nätherei durchzogen, ein Schmuck, der auch auf dem Darmstädter Porträt und auf Bildern des Bruders anzutreffen ist und das kühle Weiß des Linnens nachhaltig von der warmen Farbe des Karnats trennt [1].

---

[1] Vergleiche: Bildnis Robert Chesemanns (Haag, Mauritshuis, Nr. 276), Bildnis Thomas Godsalve u. Sohn (Dresden, Galerie, Nr. 21 c), Bildnis Nicolas Kratzer (Paris, Louvre, Nr. 2713).

Die Umrahmung der beiden, sicher zusammengehörenden Porträts, ist merkwürdigerweise verschieden, dokumentiert aber gerade dadurch ziemlich deutlich, daß eine so enge Verbindung wie ein Doppelbildnis nicht beabsichtigt gewesen sein konnte[1], wie früher angenommen worden war und bringt daher auch den stilistisch gar nicht an Ambrosius gemahnenden «Fensterausschnitt mit zwei Totenköpfen» (Basel, öffentl. Kunstsammlung Nr. 299) außer Betracht[2].

Um die Figur des braunen Knaben bildet eine ruhige Renaissancearchitektur den Rahmen. Zwei einfache Pilaster aus dunklem Marmor, deren Kanten durch hellere Leisten eingefaßt sind, tragen auf kanelliertem, mit ärmlichem Blattornament und Eckvoluten geschmückten Kapitell ein gerades Gebälk. Seine Stirnseite ist mit vier plastisch gedachten Putten verziert, die teils Posaune blasend, teils Festons tragend, einen kraftlosen, schwammigen Eindruck machen. Die gleichen, um weniges besser geratenen Putten, diesmal beflügelt, finden sich auf dem andern Knabenporträt in das, den oberen Abschluß bildende Rankenwerk einbezogen. Ein unsicheres Stehen und Fassen zeigt sich auch hier, wie auf manchen frühen Holzschnittblättern des Künstlers und seinen Zeichnungen im «Lob der Narrheit»[3]. Die Architekturteile auf diesem zweiten Bilde sind nicht so klar und ruhig, wie auf dem andern. Aus dem einfachen Fensterausschnitt ist ein Torbogen geworden mit Tonnengewölbe,

---

[1] Vergleiche das Doppelbildnis des Bürgermeisters Meier und seiner Frau von Hans Holbein d. J., wo jeweilen der gleiche architektonische Hintergrund verwendet worden ist. (Basel, öffentl. Kunstsammlung, Nr. 312.)

[2] Woltmann (L 51, I. Bd., pag. 134) vertritt die Ansicht, daß obige zwei Kinderbildnisse ein Dyptichon gebildet hätten zum Aufklappen. Die Rückseite des einen Porträts soll das Täfelchen «Fensterausschnitt mit zwei Totenköpfen» als sichtbares Deckelbild bei geschlossenem Schrein gebildet haben; doch ist ein solches Memento mori, auch wenn man annimmt, daß es sich um die Porträts verstorbener Kinder handeln könnte, bei der Schilderung zweier so junger Menschenleben kaum angebracht. Woltmann stützt sich hauptsächlich auf das Manuskript des Remigius Fäsch: «Manum Ambrosii vidimus in d. Musaeo in tabella qua dua capita sceletta expressit at cancellos ferreos mira industria» und erklärt das Uebergehen dieses Täfelchens in den Amerbach'schen Inventaren durch diese enge Verbindung mit den Kinderbildnissen. In der Tat figurieren aber die Totenköpfe im Inventar. (Siehe Anhang.) Ueber Remigius Fäsch siehe in L 30.

[3] Vergleiche die Putten der Unterleiste des Holzschnitts Nr. 3, den Buchstaben P des Alphabetes Nr. 2, die figürl. Szenen von Nr. 9 u. 9a.

Pilastern, kassettierten Wänden und unschön unterschnürten vorgelagerten Säulen. Diese Säulen zeigen entschiedene Aehnlichkeit mit gleichen Architekturteilen auf dem Bildnis «Bürgermeister Meyer zum Hasen» von 1516, dem ersten größeren Oelporträt seines Bruders; nur sind sie hier bedeutend besser in den Proportionen. Auch das leere Schrifttäfelchen über dem Kopf des Porträtierten ist ähnlich auf dem obgenannten Bildnis von Hans zu finden, wie auch Putten und Rankenwerk, nur klarer gezeichnet und in verständlicherer Weise als Friesplastik veranschaulicht.

Der Hintergrund in beiden Kinderbildern wird durch den einfachen, blauen, etwas ins Grünliche spielenden Himmel gebildet. Den unteren Abschluß gibt ein weißes Schriftband, das leider unbeschrieben geblieben ist und das auf dem Darmstädter Porträt «Bildnis eines jungen Mannes» (Darmstadt, Gemäldegalerie, Nr. 226), welches dort Hans Holbein dem Jüngern zugeschrieben wird, wie auch auf dem Wiener Bild «Blonde junge Dame in grauem Kleid» (Wien, Depot des kunsthist. Museums) wiederkehrt, das aber nicht als besondere Eigenart des Ambrosius angesehen werden darf. Ganz gleiche Bandstreifen verwendeten sowohl schweizerische wie auch süddeutsche Maler dieser Epoche; unter anderem findet er sich auch auf der, Hans Holbein dem Jüngern zugeschriebenen «Madonna von 1514», die, wenn auch nicht als Hans beglaubigt, mit ihrem stilistisch reinen Renaissancerahmen, den zarten Schattierungen und den plastischen Formen keinem anderen Künstler der Zeit zugesprochen werden kann.

BLONDES JUNGES MÄDCHEN IN GRAUEM KLEID[1].

Unbezeichnet.

Um 1517. (Wien, Ambraser Sammlung, im Dépot des kunsthist. Museums.)

Höhe: 30 cm, Breite: 21,5 cm.

Weit eher als der «Fensterausschnitt mit zwei Totenköpfen» kann man das bisher ziemlich unbeachtete Mädchenporträt der

[1] Reproduziert auf Taf. XXXIII.

Ambraser Sammlung in nähere Beziehung zu den zwei Knabenbildnissen des Basler Museums setzen, das schon in der Umrahmung enge Verwandtschaft aufweist. Trotz aufdringlicher Uebermalung von Augen und Lippen ist es im Ganzen nicht schlecht erhalten; die Farben sind kräftiger als auf den Basler Geschwisterbildern, der Auftrag jedoch ebenso dünn und gleichmäßig. Die einfassenden Pilaster sind noch einfacher gehalten als auf dem Bilde des nach rechts gewandten Knaben, sogar vom Architrav ist nur noch die glatte Unterseite sichtbar; auch der unbeschriebene, untere weiße Abschlußstreifen fehlt nicht. Das Kapitell ist etwas reicher verziert und weist die nach oben geschweifte Deckplatte auf, die auch auf Holzschnittblättern des Ambrosius wiederkehrt; die ganze Umrahmung aber samt dem mattgrün getünchten Hintergrund scheint absichtlich einfach gemalt worden zu sein, um das reiche Festkleid des porträtierten Fräuleins in seiner Wirkung nicht zu beeinträchtigen.

Die niedliche Gestalt mit ihren großen Kirschenaugen, der hohen Stirn und den vollen Wangen hat selbst in den Gesichtszügen eine gewisse Aehnlichkeit mit den Basler Knaben. Die kleine Nase mit der kugeligen Spitze, die schwellenden Lippen und die ganze Kopfform zwingen dem Beschauer den Eindruck einer Familienähnlichkeit zwischen den drei porträtierten Kindern auf.

Das schwere, blonde Haar verhüllt auch hier das Ohr und einen Teil des Nackens, dafür ist das Kleid am Halse ganz ausgeschnitten. Ueber dem Ausschnitt liegt eine goldene Kette auf schwarzem Sammetband, die ein Amulett mit den Initialen H. V. trägt. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, fällt in zwei blonden, wenig durchgezeichneten Partien an den Wangen herab und verschwindet rückwärts in einer weißen Haube mit Goldstickerei. Das graue, mit gelben Fäden durchwirkte Kleid ist in einem viereckigen Sattel ausgeschnitten und zeigt einen weiß und gelb gestickten Einsatz; die Aermel sind geschlitzt

und werden durch rote Schleifen zusammengehalten. Vier weiße Mäschen und eine weiße Schärpe vervollständigen diesen Aufputz; doch haben sowohl diese, wie auch die Faltenbäusche an den Aermeln in ihrer Zeichnung wenig stofflichen Charakter.

Das Verhältnis zwischen Figur und Rahmen ist nicht so gut, wie auf den Basler Kinderbildnissen, die Vertikalen der seitlichen Pfeiler dominieren zu stark; die schmale, dunkel gehaltene Deckplatte am oberen Bildrand ist zu einfach gehalten, um diese emporstrebenden Linien zu paralisieren. Die starke Loslösung der Figur vom Grunde läßt dessen Wert zur glatten Kulisse herabsinken, so daß das Porträt lediglich die möglichst farbengetreue Uebersetzung einer Silberstiftskizze in die Oeltechnik wiedergibt, die skizzierten Umrißlinien der Kleidung durch harte Pinselzeichnung verschärft, die schwarzen Schattenflächen durch Farbennuancen, der ruhige weiße Papiergrund durch einen flachen architektonischen Hintergrund ersetzt.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES [1].

Bez.: H. 1515. H.

(Darmstadt, Gemäldegalerie, Nr. 226.)

Höhe: 33 cm, Breite: 28 cm.

Das Bildnis, angeblich aus der Familie Schinz aus Zürich stammend [2], wird Hans Holbein dem Jüngern zugeschrieben; doch hat schon Eduard His diese Autorschaft abgewiesen [3]. Die gleichen Bedenken wurden bei der Dresdner Holbeinausstellung von 1871 laut und ebenso bei dem früheren Direktor der großherzoglichen Galerie zu Darmstadt, Prof. Rud. Hoff-

---

[1] Reproduziert auf Taf. XXXIV.

[2] Siehe: Die Gemäldesammlung des großherzoglichen Museums zu Darmstadt, Prof. Rud. Hoffmann, III. Aufl., pag. 61.

[3] W. Schmid hat das Bild im Rep. f. Kunstw. I, pag. 251, dem alten Holbein zugeschrieben, H. A. Schmid in seiner Habilitationsschrift: Hans Holbeins d. Jüng. Jugendentwicklung. Basel 1892, Hans dem Jüngern; ebenso im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunsts. XVIII: «Ein männliches Bildnis Hans Holbeins d. J.» Die Ansichten von His siehe in L 24.

mann. Die Signatur auf dem unten angebrachten Bandstreifen erscheint teilweise nachträglich verändert; das erste H, kleiner als das andere und schief gestellt, macht den Eindruck einer schlechten Fälschung; selbst die Farbe ist nicht die gleiche. Sie ist bräunlich und hat sich jedenfalls erst im Laufe der Zeit geändert, sodaß sie jetzt in guter Beleuchtung von dem bläulichen Schwarz der übrigen Signatur absticht. Doch auch diese selbst stimmt wieder nicht überein mit der Farbe der Halsschnur und der spanischen Nähterei am Hemde der Figur. Die ganze Signierung ist nach meiner Ansicht später, nicht von des Malers Hand auf das Porträt gesetzt worden, das gleich, wie die drei Kinderbildnisse des Ambrosius, mit leerem unterem Schriftband gearbeitet worden sein muß. Das Anbringen der Schriftzeichen mag dann in ähnlicher Weise geschehen sein, wie bei der einen Zeichnung im Rund des Ambrosius in der Karlsruher Sammlung [1] oder dem Herbster Porträt [2]. Diese Signierung, die möglicherweise A. H. gelautet haben mag, dürfte dann gefälscht worden sein, um das Porträt zu einer Arbeit Hans Holbeins des Jüngern zu stempeln. Die Schriftzeichen divergieren in ihrer Form von den Lettern auf Arbeiten des Ambrosius [3], die Art des Porträts jedoch verbürgt der Bildtafel die Autorschaft des Meisters.

Der nach links gewandte, hellblonde Kopf zeigt in der Auffassung und Technik starke Aehnlichkeit mit den beiden Knabenbildnissen der Basler Sammlung [4], wie auch mit dem signierten Jünglingskopf von 1517; doch steht seine malerische Qualität bereits auf höherer Stufe. Wieder ist das von Ambrosius bevorzugte Dreiviertelprofil gegeben mit dem streng gezogenen Kontur, dem betonten Backenknochen, der klaren

---

[1] Siehe pag. 97.
[2] Siehe pag. 145.
[3] Vergleiche die Form der Zahlen 5 und 1 mit den gleichen Zahlen auf dem Blatt «Jünglingskopf mit Barett nach links gewendet»; ebenso mit dem Blatt der «Anne».
[4] Die Porträts besitzen überdies annähernd dieselbe Tafelgröße.

Hals- und Nackenlinie. Das Auge, in gleicher Zeichnung wie gewöhnlich, hat etwas mehr Leben bekommen durch später aufgesetzte Glanzlichter; während die flüchtig gezogene Nasenöffnung und die Behandlung des Haares sich wiederum eng verwandt zeigen mit den gleichen Details der Kinderköpfe, besonders dem blonden aus der Basler Kunstsammlung. Die in hartem Blau den Hintergrund bildende Luft ist übermalt und schneidet sowohl rechts auf der Schulter, wie auch am Kinn in die ursprüngliche Kontur ein. Das weite Gewand, ziegelrot, wie auch das Barett, ist durch dunklere Tupfen in etwas primitiver Art an seiner Innenseite wollig charakterisiert; die Faltengebung ist weich und verschwommen.

W. Schmidt hält das Bild entschieden für ein Werk Hans Holbeins des Aeltern, was allerdings die Signatur sanktionieren würde. Die Technik und hauptsächlich die Auffassung des Kopfes aber stimmen sehr schlecht zu anderen Porträts des Vaters aus dieser Zeit. Sowohl das pulsierende Leben, wie auch der flotte Wurf, den man besonders in den Skizzenbüchern Hans Holbeins des Aeltern bewundern kann, fehlen diesem Werke des Ambrosius absolut. Aber auch von den Malereien seines Bruders, namentlich von dem ungefähr gleichzeitig gearbeiteten Bildnis des Bürgermeisters Meyer unterscheidet sich die Tafel in manchen Punkten. Die zuckende Wimper, der scharfe Blick, der lebendige Mund und die gespannten Muskeln des Gesichts, die Hans auf seinem Porträt getreulich seiner Skizze nachbildet, finden sich auf dem Darmstädter Bilde nicht. Alle Formen sind hier weicher und runder; die Vorzüge, die der Pinsel vor dem Stifte besitzt, sind mit Verständnis ausgenützt; die Fläche ersetzt die Linie. In Ambrosius beginnt sich früher der Maler zu regen als bei seinem Bruder; doch scheint es ihm an Aufträgen gefehlt zu haben, die es ihm ermöglicht hätten, seine Tätigkeit als Holzschnittzeichner zugunsten der Porträtmalerei in den Hintergrund zu rücken.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES.

Bez.: AB

(St. Peterburg, Eremitage, Nr. 466.)

Höhe: 43 cm, Breite: 32 cm.



AS Porträt, schon von Waagen «Hans Holbein» benannt, wurde von der Kaiserin Katharina II. von Rußland erworben; doch gibt das Inventar keinen weiteren Aufschluß über die Herkunft[1]. An der rechten Bildkante, auf zweidrittel Höhe fand sich später, vom Rahmen verdeckt, das Monogramm AB auf einem kleinen Täfelchen, das den Verknüpfungspunkt zweier Festons bezeichnet[2]. Links an einer steinernen Säule hängt an einem dicken Nagel eine Tafel mit der Aufschrift:

AETATIS SUAE XX MDXVIII,

während sich an der vorderen Krämpe des Baretts die verschlungenen Initialen F und G zeigen. Das Täfelchen links und die Initialen des Porträtierten sind in ihrer Echtheit nicht anzuzweifeln; ob das Monogramm des Künstlers ungefälscht ist und, wenn unangreifbar, auch überhaupt ein Monogramm des Ambrosius sein kann, muß einzig die Stilkritik klarlegen. Ein aus drei Buchstaben zusammengesetztes Monogramm des Künstlers ist sonst nicht bekannt; auf der Basler Zeichnung von 1517 findet sich noch das einfache AH ebenso auf einigen

[1] Reproduktion auf Taf. XXXV ferner größer bei der Photograph. Gesellsch. Berlin, Heliogravüre Nr. 466. Kollektion Hanfstaengl, München, Nr. 117.

[2] Dies ist wohl der Grund, weshalb A. v. Zahn, der 1872 das Bild gesehen, von einer Monogrammierung nichts gefunden haben will. Die Entdeckung des Monogramms ist vom Kustos der Eremitage-Sammlung, Baron Brüiningk oder seinem Nachfolger Sommof, der den von seinem Vorgänger angefangenen Katalog herausgab, gemacht worden. Die Ansicht von His, daß die Buchstaben A und B vielleicht übermalt gewesen seien, ist daher hinfällig.

Holzschnittblättern. Ob er im folgenden Jahre sein Monogramm geändert oder nur auf diesem speziellen, vielleicht schon damals fürs Ausland bestimmten Bilde oder auf Oelbildern überhaupt das B zur näheren Charakterisierung angehängt hat, kann bei dem so spärlich vorhandenen Material nicht sicher gesagt werden [1].

Dargestellt ist ein junger Patrizier mit glattem Gesicht und bis über das Ohr reichenden langen Haaren, bedeckt von einem Barett. Hochgeschwungene, dichte Brauen, eine etwas habsburgische Nase und volle Lippen stempeln das Gesicht energisch. An den, bis zur Hälfte der Schultern entblößten Hals schließt sich ein faltiges, weißes Hemd mit einer durch Rautenmuster verzierten Bordüre. Von der Schulter weg bedeckt ein graugrünes, sammtiges Wams in losen Falten den Oberkörper und verliert sich hinter einer steinernen Fensterbank, die in Hüfthöhe nach vorne das Bild abschließt. Die rechte Hand, die den Dolchknauf umfaßt, ist noch in die Komposition mit einbezogen. Eine reiche Säulen- und Tonnenarchitektur, Ausblick auf ein Schloß mit Fluß und Gebirgslandschaft, sowie die Hälfte einer schweren, mit karmoisinrotem Band umschnürten Eichenblätterguirlande, die zur Füllung der rechten oberen Ecke verwendet ist, beschließen die Komposition.

Das Porträt ist von allen Bildern, die wir von Ambrosius besitzen und ihm sicher zuschreiben können, weitaus das Beste und trotzdem verleugnet es in keinem Strich die Hand und die Denkart unseres Künstlers. Die Farbenharmonie ist von großer Vollkommenheit, der architektonische Aufbau außerordentlich reich, ohne die Wirkung des Porträts zu beeinträchtigen. Man kann daher die frühere Zuschreibung des Bildes an Hans Holbein den Jüngern begreifen. Und doch, auch ab-

---

[1] Auch von anderen Künstlern, wenn sie im Ausland waren, kennen wir kombinierte Monogramme, wie z. B. NMD v. B = Niklaus Manuel (von Bern); JA v. Z = Jost Amann (von Zürich).

gesehen von den Eigentümlichkeiten des Ambrosius, die das Porträt an und für sich aufweist, findet sich in dem architektonischen Beiwerk einzelnes, das Hans mit seinem konstruktiven Geist und hohen Schönheitsgefühl zu vermeiden gewußt hätte.

Schon das Annageln eines hölzernen Täfelchens an den glatten Stamm einer stolzen Marmorsäule wirkt unerfreulich und verrät ein halbverstandenes Nachahmen von ähnlich Geschautem. Das drapierte Tuch, das von der vorderen Säule links zur hinteren Balustrade rechts gezogen ist, beengt den, für die große Figur des Porträtierten sowieso schon zu schmalen Raum zwischen den Fensteröffnungen der Wandelhalle noch mehr. Auch die Zeichnung des steil über dem Haupte abfallenden Gesimses und der kassettierten Tonne sind perspektivische Unzulänglichkeiten, die auf einem Werke Hans Holbeins aus der Zeit von 1518 nirgends anzutreffen sind.

Das Porträt selbst ist außerordentlich weich und anmutig und zeigt in der Auffassung entschieden Aehnlichkeit mit dem Basler Jünglingskopf von 1517; obgleich man diesen durchaus nicht, was auch schon geschehen ist, als Skizze zu dem Petersburger Porträt ansehen darf[1]. Die Verteilung der Licht- und Schattenpartien, vornehmlich an Kinn und Hals, ist zwar ganz analog durchgeführt; auch die strenge Silhouettierung der Gesichtshälfte links, die Zeichnung der Augen, Nasenöffnung und Nackenlinie, lassen die einmal aufgetauchte Vermutung, die beiden Bilder möchten uns Skizze und Ausführung geben, begreiflich erscheinen; doch sprechen wieder andere Einzelheiten der Gesichtszüge dem entschieden entgegen. Die Basler Skizze zeigt ein viel herberes, knochigeres Gesicht; auch die Nasen- und Lippenbildung, wie auch die Frisur weichen gänzlich vom Petersburger Bilde ab; den auffälligsten Unterschied aber bildet die viel stärkere Neigung des Kopfes nach links bei der Skizze. Aus den oben angeführten Aehnlichkeiten ist daher nur

---

[1] Siehe in L 53, pag. 197, in L 51, Bd. I, pag. 135.

die Tatsache zu konstatieren, daß auch auf diesem Petersburger Bild die Stileigentümlichkeiten des Ambrosius unverfälscht zutage treten und ihm das Bild mit vollem Recht zugeschrieben werden darf.

Die reiche architektonische Beigabe auf dem Bilde ist von eigenartigem Reiz und bildet einen nicht unwesentlichen Bestandteil des Gemäldes. Die Füllungen der Pilaster, Kassetten und Bogenzwickel verraten in ihrem Aufbau den Buchschmuckzeichner; während der horizontal kannelierte Torbogen links von keinem allzu großen architektonischen Gefühl bei Ambrosius spricht.

Architektonisch unklar ist eigentlich der ganze dargestellte Raum, in welchem sich die Gestalt befindet. Vorn durch eine Fensterbrüstung abgeschlossen, öffnet er sich plötzlich wieder nach rückwärts und gibt den Ausblick in eine Landschaft frei. Die Säule links scheint mitten zwischen die zwei Brüstungen hineingestellt zu sein; denn sowohl vor, wie hinter ihr, ist der Durchgang markiert, einerseits durch den passierbaren Torbogen, anderseits durch die aufgenagelte Draperie [1]. Auch der Palast im Hintergrund ist ein aus gefälligen Einzelformen merkwürdig zusammenkomponiertes Potpourri, dessen einzelne Vorbauten, Fenster und venezianische Zinnenmotive vielleicht aus dem Skizzenbuch Hans Holbeins des Jüngern stammen dürften, der damals von seiner Italienreise zurückgekehrt sein mußte [2]. Mit seiner, die Senkrechte stark betonenden Ecke erfüllt der Palast immerhin den Zweck, entsprechend der Pilaster-

---

[1] Ein männliches Brustbild aus dem Jahre 1524 mit ganz ähnlichen Hintergrundskulissen findet sich von Hans Funk in der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Ein Pfeiler, der Ansatz eines Bogens, die Hängeguirlande mit Schrifttäfelchen, die rückwärtige Fensterbrüstung mit Ausblick auf eine Landschaft mit einem Palast im Vordergrund finden sich hier wie dort, doch ist auf dem Wiener Bild die beengende Säule weggelassen und der vordere steinerne Abschluß durch eine Tischkante ersetzt, worauf der Porträtierte leicht seinen Arm legt. Eine Zeitlang galt das äußerst kräftig und sicher gemalte Bild sogar als ein Werk des Ambrosius selbst.

[2] Siehe in L 10.

und Pfeilerarchitektur links, der Figur auch auf der rechten Seite eine vertikale Rahmung zu geben [1].

Die Farben sind gut abgestuft und für das Auge angenehm komponiert. Das Weiß des fein gefältelten Hemdes, das Graugrün des Gewandes und das matte Rot des Säulenschaftes und des querlaufenden Tuches sind die bestimmenden Töne, die sich in der Landschaft, durch Luftperspektive gemildert, wiederholen.

BILDNIS «JÖRG SCHWEIGER [2]».

Unbezeichnet.

(Basel, öffentl. Kunstsammlung, Nr. 296.)

Höhe: 29 cm, Breite: 22 cm.



IT großer Vorsicht ist dieses Porträt, das starke Uebermalung aufweist und dessen flüchtiger, mit schmutzigen Farben aufgetragener, landschaftlicher Hintergrund mit der Figur nicht in einwandfreiem Einklang steht, einem Künstler zu- oder abzusprechen. An und für sich kein Meisterwerk, zeigt es doch in einigen Partien die Hand eines sorgfältigen Zeichners und in der Art der Silhouettierung, der Zeichnung der Nase, des Mundes und der Halspartien starken Anklang an das Darmstädter und Petersburger Bild des Ambrosius. Auch die fleischige, durch Uebermalung allerdings verschlechterte Hand mit ihren wulstigen Fingern, erscheint der Hand auf dem Petersburger

---

[1] Vergleiche das Doppelbildnis des Bürgermeisters Meier und seiner Gattin von Hans Holbein d. J. (Basel, öffentl. Kunstsammlung, Nr. 312), wo ebenfalls eine beidseitige senkrechte Rahmung durch Architekturteile gegeben ist, obgleich eine einfache an der Außenseite bei einem Diptychon genügen würde.

[2] Reproduziert auf Taf. XXXVI.

Bilde verwandt; desgleichen findet die Zeichnung und Schattengebung der Falten des rotbraunen Gewandes ihre Parallelen sowohl auf dem Darmstädter Bilde, wie auch auf dem Rüdiswyler Blatte.

Was auffällt und was wir an Ambrosius Bildern anzutreffen nicht gewohnt sind, ist eine detaillierte Innenzeichnung im Gesicht, namentlich in der Umgebung des Auges und Mundes. Ebenso ist das krause Haar viel sorgfältiger in seinen einzelnen Büscheln durchgezeichnet als gewöhnlich. Beide Eigentümlichkeiten finden sich auf dem Porträt des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein dem Jüngern. Sollte deshalb das Bild doch ein Werk von Hans sein? Oder hat Ambrosius das Bestreben gehabt, Feinheiten, die er auf bewunderten Bildern seines Bruders zu studieren Gelegenheit gehabt, auf eigenem Machwerk zu verwerten? Das Letztere ist wohl eher der Fall, denn trotz der angeführten Vorzüge, die allenfalls für Hans sprechen könnten, weist das Bild doch auch effektive Schwächen auf, wie namentlich das Fehlen einer markigen Geschlossenheit, die uns Porträtbilder von Hans nie vermissen lassen, wohl aber fast immer die Werke von Ambrosius, da sich derselbe gewöhnlich viel zu ängstlich auf das Einzelne einstellt.

Das Bild dürfte seiner Entstehung nach ins Jahr 1518 zu setzen sein und kann möglicherweise eine Gegenleistung des Ambrosius gebildet haben für die vier Gulden, die ihm Jörg Schweiger beim Einkauf in die Zunft vorgestreckt hatte [1].

Die Benennung des Bildes erfolgte auf Grund des Schweigerschen Wappens, das sich, wohl von der Hand des Porträtierten selbst gefertigt, in schablonenhafter Ausführung auf der Rückseite der Tafel aufgeklebt vorfindet.

---

[1] Jörg Schweiger, Goldschmied aus Augsburg in Basel ansässig. Siehe L 12, pag. 13 u. f.

SCHLUSSBETRACHTUNGEN.

Wenn man die Jugendporträts Hans und Ambrosius Holbeins, von ihres Vaters Hand in verschiedenen Lebensaltern gezeichnet, eingehend betrachtet, um daraus den Charakter der beiden Kinder herauszulesen, so kommt man zu dem Resultat, daß der aufgewecktere, energischere der beiden Brüder unbedingt Ambrosius gewesen sein müsse. Wie erstaunlich ist es dann aber zu sehen, wie beide, einmal erwachsen, in ihren Kunstwerken im Wesen gänzlich verändert erscheinen. Hans, der jugendliche Träumer, wird als Mann der kühle, alles genau abwägende Künstler, der nichts aus der Hand gibt, was er nicht bis ins Kleinste durchdacht; Ambrosius dagegen scheint in seiner Kunst ängstlich vorwärts zu tasten, bemüht, die väterliche Schulung nicht zu vergessen und doch von den Errungenschaften seines, ihn so bald überholenden Bruders etwas zu erhaschen, um wenigstens einigermaßen mit ihm und der durch ihn heraufgeführten neuen Zeit Schritt halten zu können. Als Zeichner beginnend, des Pinsels anfangs, wie auch sein Bruder, ungewohnt, ist er diesem ums Jahr 1515 in der Malkunst entschieden überlegen. In zeichnerischer Hinsicht, anfangs namentlich in der Wiedergabe von Ganzfiguren unsicher, befindet er sich um 1517—18 sowohl mit seinem Vater als auch mit seinem Bruder auf ziemlich gleicher Stufe, weshalb diese Zeit zum sicheren Auseinanderhalten der Holbein'schen Erzeug-

nisse weitaus die schwierigste ist. Ueberdies bezeichneten Hans, wie sein Bruder Oelbilder und Zeichnungen in der Frühzeit höchst selten und da zudem die Grundschulung bei beiden dieselbe war, ist eine sichere Scheidung ihrer Werke doppelt schwierig. In den Arbeiten für die Buchdrucker kamen sich die beiden Brüder qualitativ am nächsten und hier ist es auch, wo man es am meisten zu bedauern hat, daß die Tätigkeit des Ambrosius bereits in seinen Jugendjahren plötzlich abgebrochen worden ist. Unter seinen Holzschnitten sind einige ganz vorzügliche Kompositionen, die überraschend aus der Zahl seiner übrigen Arbeiten hervortreten, welche meist Gutes mit Mittelmäßigem auf demselben Blatte gepaart aufweisen.

Anmutig, mit leicht über das Papier hingleitender Hand gezeichnet wirken zwar alle seine Schnitte. Titelumrahmungen, Initialen und Textillustrationen sind immer mit größeren und kleineren Schmuckstücken reich übersät, weder große weiße, noch stark bedruckte Flächen zerreißen das Gesamtbild. Putten und Landschaftswiedergabe waren stets die Hauptmotive, denen der Künstler sein Studium zuwandte; sie sind es auch, die seinen Blättern zu ihrer gefälligen Wirkung verhelfen. Eine ansprechende Zeichnung größerer nackter oder gewandeter Figuren, eine richtig wirkende Perspektive und geschlossene Komposition gelangen dem Künstler verhältnismäßig erst spät, da er sich lange Zeit mit der Beherrschung der formalen Zeichnung seiner Ganzfiguren und Ornamente abmühen mußte. Einige wenige Schnitte der Frühzeit weisen auf ein angeborenes Geschick im Komponieren hin; meistens jedoch sind die allgemeinen Fortschritte des Künstlers mehr sprungweise; Einzelheiten stehen oft hinter älteren Arbeiten zurück und sind gleichgültig behandelt. Hans der Jüngere dagegen arbeitet ruhiger; seine Fortschritte sind beinahe mathematisch nachrechenbar. Plötzliche Bravourstücke und spätere, rückschrittliche Arbeiten sind bei ihm nicht zu finden. Seine Zeichnung hat stets etwas

architektonisch Strenges an sich; die Gelenke seiner Figuren sind stark betont, die Schattenschraffen parallel, gleichmäßig und mit feinem Auslauf. Teilweise läßt er sogar absichtlich die Umrißlinie in die Schattenschraffen verfließen, wodurch eine Sauberkeit und Ruhe in das Blatt gebracht wird, die durch die sanften Linien der Landschaft und die stark vom Grunde gelösten Grotesken mit sparsamer Innenzeichnung noch unterstützt wird. Trotzdem es Ambrosius und Hans an zeichnerischen Eigentümlichkeiten nicht mangelt, ist eine absolut sichere Zuweisung mancher Schnitte an den einen oder anderen nicht möglich, woran großenteils die bei dieser Art der Buchillustration notwendig werdende Mitarbeit einer zweiten Hand, die des Holzschneiders, Schuld trägt.

In der Malerei muß sich, den wenigen erhaltenen Werken nach zu schließen, Ambrosius vornehmlich dem Porträt zugewandt haben und hier insbesondere dem Kopfstück. Ob er sich auch an der Ausführung großer Aufträge seines Bruders, an kirchlichen Tafeln und Fassadenmalereien beteiligt, ist ungewiß, aber durchaus denkbar. Während Hans der Jüngere gleich in seinen ersten Porträts in Anlage und Zeichnung bestimmt und schlagend auftritt, bleibt Ambrosius in seinen Arbeiten auf diesem Gebiet bis zu seiner letzten Arbeit in einer gewissen Befangenheit stecken. Wie sein Vater, stellt auch er sich zu ängstlich auf das Einzelne ein und verliert dadurch naturgemäß den notwendigen Ueberblick über das Ganze. Er beherrscht die Technik nicht genug, um einen Kopf als Totaleindruck zu erfassen und gleichzeitig die Einzelformen mit Aufmerksamkeit richtig zu komponieren. Deshalb findet sich auf seinen Bildern leicht der Mund verzeichnet, das Ohr verschoben oder die Nasenöffnung zu hoch. Und trotzdem erzielt er durch gleichmäßige Schattenverteilung auf seinen Porträts, namentlich auf den Silberstiftzeichnungen, durch ruhige, gleichmäßig aufgetragene Farbe auf seinen Oelbildern eine Einheit, ein Zusammenfassen zum Bilde, die uns seine Porträts zum

mindesten gefällig erscheinen lassen. Die Schärfe und Lebenswahrheit der Kopfstudien seines Vaters erreicht er nur zum Teil. Während die Gestalten Hans Holbeins des Aeltern keck dreinblickend, von der Anwesenheit eines sie beobachtenden Zeichners in ihrem Ausdruck nichts verraten und einer Momentphotographie vergleichbar sind, erscheinen die Köpfe des Ambrosius mit ihrem in die Ferne eingestellten Auge in ihrer Pose leicht als erzwungen.

Wo Ambrosius auf Oelbildern in der Architektur, bei Porträtrahmungen und in Hintergrundskulissen die kleinen, zierlichen Formen seiner Buchschmuckornamentik nicht verwenden kann, erweckt er den Eindruck, als arbeite er hauptsächlich nach der Erinnerung an ähnlich Gesehenes oder nach Vorlagen; weniger nach eigenen Ideen. Dabei formt er die einzelnen Architekturstücke um, wie er es gerade für seine Zwecke nötig findet und verstößt des öftern gegen die Gesetze der Renaissancebaukunst; ganz im Gegensatz zu seinem Bruder, der, nur Verstandesmensch und daher auch in seinen Architekturen klar, die Gesetze der Baukunst in der Wiedergabe im Bilde völlig beherrscht.

Die Zeichnungen von Landsknechten, Putten, rundlichen Weibchen, zierlichen Landschaftsausschnitten und Stilleben, wie sie die Karlsruher Rundbilder, der Basler Scheibenriß und die Christustafel enthalten, standen der eigentlichen Kunst des Buchillustrators bedeutend näher und gelangen Ambrosius daher auch weit besser als seine Porträtbilder. Nur wo er, wie in etlichen Randzeichnungen zum «Lob der Narrheit» im Buche geschilderte Szenen wiederzugeben versuchte, für die er keine Vorbilder zur Verfügung hatte, wie z. B. selten dargestellte Szenen aus der griechisch-römischen Mythologie, wirkt der Künstler schwankend und unsicher. Der große Wurf und die breite Anlage, die Hans Holbein dem Jüngern eigen, bleiben ihm aber auch in dieser Kunst großenteils versagt, wenn auch ein meist sprungweises Fortschreiten in seiner Entwicklung als

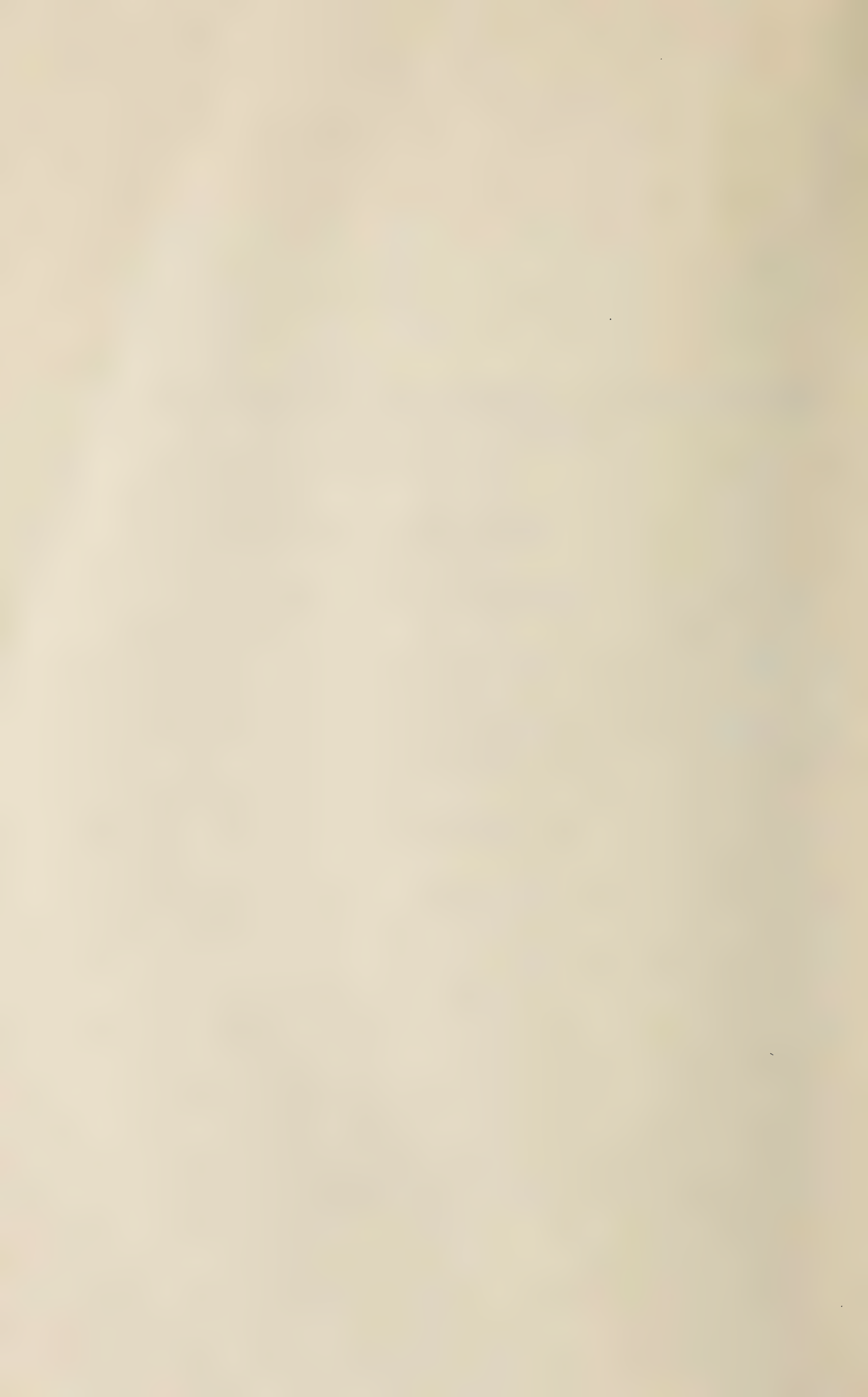
Illustrator anerkannt werden muß. Der Zug zum Weichen, Zierlichen offenbart sich, neben seinen Kinderporträts, vornehmlich in diesen kleinen Zeichnungen, und hebt seine Art nachdrücklich von den roheren Gebilden und den in der ganzen Auffassung derberen Szenen zeitgenössischer schweizer Meister ab. Wenn Ambrosius auch einem stets gebrachten Vergleich mit seinem berühmten Bruder nicht Stand halten kann, ist er doch auch in seinem Eigenwert stark verkannt worden; und es darf wohl hervorgehoben werden, daß er, was feinen Geschmack der Zeichnung und Wahl des Motivs in seinen Holzschnitten, gediegene Ruhe der Farbe und Beschaulichkeit in seinen Porträts anbelangt, über das Durchschnittsniveau der damaligen Basler Künstler reichlich emporgestiegen ist.



CHRONOLOGISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DER WERKE AMBROSIUS HOLBEINS.

B = Oelbild. F = Federzeichnung. H = Holzschnitt.
S = Silberstiftzeichnung.

H Vorzeichnung für die Holzschnitte Nr. 1 u. 2, um 1515.
F Bildnis eines jungen Mannes mit Barett nach rechts gewendet, um 1515. Basel.
B Bildnis eines jungen Mannes, 1515. Darmstadt.
F Die Randzeichnungen im «Lob der Narrheit», 1515—16. Basel.
H Vorzeichnungen für die Holzschnitte Nr. 3, 4, 5, 9 u. 9a, um 1516.
H Vorzeichnung für den Holzschnitt Nr. 6 u. 10. 1517.
S Skizze zu dem nach links gewandten Kinderkopf der Basler Sammlung, um 1517. Wien.
S Skizze zu dem nach rechts gewandten Kinderkopf der Basler Sammlung, um 1517. Paris.
B Zwei Bildnisse zweier Knaben in gelben Kleidern, um 1517. Basel.
B Blonde junge Dame in grauem Kleid, um 1517. Wien.
B Christus als Schmerzensmann, um 1517. Basel.
B Bildnis Jörg Schweigers, um 1517. Basel.
S Jünglingskopf mit Barett nach links, 1517. Basel.
S Gründung der Stadt Basel durch Basilius, um 1517. Basel.
H Vorzeichnungen für die Holzschnitte Nr. 20, 21, um 1518.
S Mädchenkopf nach rechts vorwärts geneigt, 1518. Basel.
S Mädchenkopf nach links mit Haube, um 1518. Basel.
F Zwei Federzeichnungen mythologischen Inhalts, 1518. Karlsruhe.
B Bildnis eines jungen Mannes, 1518. St. Petersburg.
H Vorzeichnungen für die Holzschnitte Nr. 22, 23, 24, um 1518.



LITERATURVERZEICHNIS.

L 1 Brun, Karl, Jahresbericht der Gottfried Keller-Stiftung, 1899, pag. 9, 10.

» 2 D. Burckhardt, Hans oder Siegmund Holbein? Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XIII, pag. 137.

» 3 Th. Burckhardt-Biedermann, Bonifacius Amerbach und die Reformation. Basel, R. Reich, 1894.

» 4 Butsch, E., Die Bücherornamentik der Renaissance. Hirth, Leipzig 1878.

» 5 Develay, V., Eloge de la folie d'Erasme — accompagné des dessins de Hans Holbein. III. Edition. Paris 1876.

» 6 Dodgson, E., A portrait by Hans Holbein the Elder. Burlington Magazine XIV, pag. 37.

» 7 Fechter, Die Basler Drucker. 41. Neujahrsblatt, 1863.

» 8 Förster, Wartburg 1877—78, Organ des Münchner Altertumsvereins, pag. 69, Geschäftsbericht.

» 9 Frisch, A. (Text v. A. Woltmann), Hans Holbein des Aeltern Silberstiftzeichnungen im kgl. Museum zu Berlin. Sigmund Soldau, Nürnberg.

» 9b Fröhlicher, Elsa, Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngern und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. Heitz, Straßburg 1909.

» 10 Ganz, P., Hans Holbeins Italienfahrt. Süddeutsche Monatshefte, Mai 1909.

» 11 Ganz, P., Handzeichnungen schweiz. Meister des XV.—XVIII. Jahrh. Helbing u. Lichtenhahn, Basel 1908.

» 12 Ganz, P., und Major, E., Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und die Amerbachschen Inventare. Selbstverlag 1907.

» 13 Glaser, K., Hans Holbein der Aeltere. K. W. Hiersemann, Leipzig 1908.

» 14 Grimm, H., Ueber Kunst und Kunstwerke II, A. W. Schade, Berlin 1865.

L 15 Gueudeville, L'éloge de la folie. Pierre Vander, Leyden 1715.
» 16 Hegner, U., Hans Holbein der Jüngere. G. Reimer, Berlin 1827.
» 16b Heidrich, Die altdeutsche Malerei. E. Diederichs, Jena 1909.
» 17 Heitz, P., Basler Büchermarken. Heitz, Straßburg 1895.
» 18 Herzog, Joh. W., Athenae Rauricae. C. Aug. Serius Bibliophilae, Basel 1778.
» 19 Hirth u. Muther, Meisterholzschnitte. Hirth, München und Leipzig 1893.
» 20 His, Ed., Allgem. deutsche Biographie XXII, pag. 724 (Ambrosius Holbein).
» 21 His, Ed., Alte Zweifel und neue Vermutungen über den Urheber der Sebastianstafel. Jahrbuch für Kunstwissenschaft IV, pag. 209.
» 22 His, Ed., Hans Holbeins des Aelteren Feder- und Silberstiftzeichnungen in den Kunstsammlungen zu Basel, Bamberg, Dessau, Donaueschingen, Erlangen, Frankfurt, Kopenhagen, Leipzig, Siegmaringen, Weimar, Wien. Sigmund Soldau, Nürnberg.
» 23 His, Ed., Die Basler Archive über Hans Holbein. Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft III, 1870, pag. 113.
» 24 His, Ed., Ambrosius Holbein als Maler. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 24, 1903, pag. 242.
» 25 His, Ed., Ambrosius Holbein. Schweizer Künstlerlexikon.
» 26 Iselin, Historisch und geographisches Lexikon. (Unter «Holbein».) Basel 1726.
» 27 Kögler, H., Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein. Beiheft zum Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 28. Band, 1907.
» 28 Kögler, H., Basler Büchermarken bis zum Jahre 1550. Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrgang 12, Heft 6, 7, 8, 11, 12.
» 29 Liebenau, Th. v., Hans Holbein des Jüngern Fresken am Hertensteinhause zu Luzern nebst einer Geschichte der Familie Hertenstein. C. F. Prell, Luzern 1888.
» 30 Major, E., Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare. LX. Jahresbericht der öffentl. Kunstsammlung Basel. Druck Emil Birkhäuser. Basel 1908.
» 31 Major, E., Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Ed. Heitz, Straßburg 1907.
» 32 Mantz, P., Hans Holbein. A. Quantin, Paris 1879.
» 33 Muther, R., Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. Hirth, München und Leipzig 1883.
» 33b Muther, R., Chronologisches Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs. Repert. IX, pag. 410. Berlin und Stuttgart 1886.

L 34 Ochs, P., Geschichte von Basel, Stadt und Landschaft. 8 Bde. Berlin u. Leipzig, 1786--1822.

» 35 Polaczeck, Zu Leonhard Beck und Sigismund Holbein. Repertorium für Kunstwissenschaft, 26. Bd., pag. 511.

» 36 Sandrart, Teutsche Academie, 1675.

» 37 Schmid, H. A., Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, XX. Bd., p. 233.

» 38 Schmid, H. A., Die Chronologie der Werke Grünewalds. Repertorium für Kunstwissenschaft, 32. Band, Heft 5.

» 39 Schmid, H. A., Besprechung der Basler Büchermarken. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1895, pag. 448.

» 40 Schmid, H. A., Besprechung von: Schneeli u. Heitz, Initialen von Hans Holbein. Repertorium für Kunstwissenschaft 1900, pag. 479.

» 40 b Schmid, H. A., Der Monogrammist H. F. und der Maler Hans Frank. Jahrb. der preuß. Kunstsamml., 1898, pag. 64.

» 40 c Schmid, H. A., Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888.

» 41 Schmidt, W., Kritische Bemerkungen über die Großherzogl. Gemäldegalerie zu Darmstadt. Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. I, pag. 251.

» 42 Schneeli, G., u. Heitz, P., Initialen von Hans Holbein. Ed. Heitz, Straßburg 1900.

» 42 b Stockmeyer u. Reber, Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte. Schweighausersche Buchhandlung, Basel 1840.

» 43 Stödtner, Hans Holbein der Aeltere. Berlin 1896.

» 43 b Stumm, Lucie, Ein Nachahmer Niklaus Manuels. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, Jahrgang 1908, p. 326.

» 44 Vögelin, S., Meister der Xylographie. Illustr. schweiz. Zeitung, 1884.

» 45 Vögelin, S., Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? Repertorium f. Kunstwissenschaft 10, pag. 345.

» 46 Vögelin, S., Holbeins Fassadenmalereien zu Basel. Anzeiger für schweiz. Altertumskunde XIII, 1880, pag. 50.

» 47 Waagen, Treasures of art in great Brit. IV. (Deutsch) Nicolai'sche Buchhandlung, Berlin 1837.

» 48 Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901. Allgemeine Verlagsgesellschaft.

» 49 Weis-Liebersdorf, Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg. F. A. Perthes, Gotha 1897.

» 50 Werner, A., Die Holbein in Augsburg. Der Sammler, Nr. 143, 1907.

» 51 Woltmann, A., Holbein und seine Zeit. 2 Bde. E. A. Seemann, Leipzig 1866/76.

L 51 b Woltmann, A., Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair; in Dohmes «Kunst und Künstler», Bd. I, IX, X, XI. Leipzig 1877.

» 52 Vasary Society, Nr. 17, Part. I, 1905/6. University press, Oxford.

» 53 Zahn, A. v., Die Ergebnisse der Holbeinausstellung zu Dresden. Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, 1873, pag. 193.

» 54 Zahn, A. v., Hans Holbein der Jüngere und seine Familie. Jahrbücher für Kunstwissenschaft III, 1870, pag. 115.

» 55 Zahn, A. v., Die Augsburger Steuerbücher über Hans Holbein d. Aeltern. Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV, 1871, pag. 267.

CURRICULUM VITAE.

Ich, Willy Hes aus Zürich, wurde am 11. Oktober 1886 als einziger Sohn des schweiz. Kaufmanns Julius Wolfgang Hes und seiner Gattin Maria zu Zürich geboren. Nach Absolvierung der Elementarschulen und Erlangung des Reifezeugnisses am Gymnasium zu Zürich im Jahre 1905, besuchte ich die Hochschule.

Von meinen zehn Semestern fallen auf die verschiedenen Universitäten je zwei auf Basel, Heidelberg, München und Zürich. Zwei Semester mußte ich das Studium militärischer Dienstleistungen halber unterbrechen.

An Dozenten meiner Prüfungsfächer hörte ich: in Kunstgeschichte die Herren: Dr. Escher (Basel), Prof. Dr. Ganz (Basel), Prof. Dr. Peltzer (Heidelberg), Prof. Dr. Riehl (München), Prof. Dr. Schubring (Basel), Prof. Dr. Thode (Heidelberg), Prof. Dr. Voll (München); in Archäologie die Herren: Prof. Dr. v. Duhn (Heidelberg), Prof. Dr. Pfuhl (Basel); in Nationalökonomie die Herren: Prof. Dr. Bauer (Basel), Prof. Dr. Brentano (München), Prof. Dr. Caro (Zürich), Prof. Dr. Esslen (Zürich), Prof. Dr. Platter (Zürich).

Allen diesen Herren bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Ebenso möchte ich an dieser Stelle für die freundliche Unterstützung, die mir von Museumsleitungen und Privaten beim Sammeln meines Bücher- und Abbildungsmaterials geworden, herzlich danken.

Vor allem aber seien hier die Namen der Herren Prof. Dr. Paul Ganz, unter dessen Anleitung vorliegende Arbeit entstanden, Prof. Dr. Paul Schubring und Prof. Dr. Henry Thode genannt.